DIBUJAR, PROYECTAR (XLIV)

LUGAR – NO LUGAR (3)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-72

DIBUJAR, PROYECTAR (XLIV)

LUGAR – NO LUGAR (3)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS

DEL INSTITUTO

JUAN DE HERRERA

DE LA *ESCUELA DE*

ARQUITECTURA

DE MADRID

5-34-72

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (XLIV)
Lugar – no lugar (3)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 350.01 / 5-34-72
ISBN-13: 978-84-9728-395-3
Depósito Legal: M-4131-2012

DIBUJAR, PROYECTAR XLIV
Lugar-no lugar (3)

1. A. Baricco. City

“Gould tenía veintisiete profesores. El que más le gustaba, de todos modos, era Mondrian Kilroy. Era un hombre de unos cincuenta años, con una extraña cara de irlandés (no era irlandés). Llevaba siempre en los pies unas pantuflas de tela gris, por lo que todos pensaban que vivía allí, en la universidad, y más de uno hasta que había nacido allí. Enseñaba estadística.

Una vez, Gould entró en el aula 6, y se encontró en uno de los pupitres al profesor Mondrian Kilroy. Lo más raro es que estaba llorando. Gould se sentó unos pupitres más atrás, y abrió sus libros. Le gustaba estudiar en las aulas vacías. Normalmente no se encontraba con profesores que lloraran. Mondrian Kilroy dijo algo en voz baja, y Gould permaneció un rato en silencio, luego respondió que no lo había entendido. Entonces Mondrian Kilroy habló volviéndose hacia él, y dijo que estaba llorando. Gould vio que no tenía ningún pañuelo en la mano, ni nada parecido, y que tenía mojado el dorso de las manos, y que las lágrimas se escurrían por el cuello de su camisa azul. ¿Quiere un pañuelo?, preguntó. No, gracias. ¿Quiere que le traiga algo para beber? No, da igual, gracias. Seguía llorando, de eso no hay duda.

Aunque insólita, la cosa no era completamente ilógica, dada la orientación que desde hacía algunos años habían tomado los estudios del profesor Mondrian Kilroy, es decir, el carácter de sus investigaciones que, desde hacía algunos años, se habían dirigido hacia una materia de estudio bastante singular, es decir: estudiaba los objetos curvos. No se tiene idea exacta de cuántos objetos curvos existen, y sólo Mondrian Kilroy, aunque fuera de forma aproximada, sabía apreciar su impacto sobre la red perceptiva del hombre y, en definitiva, sobre su disposición ético-sentimental. En general, le resultaba difícil plantear la cuestión en presencia de sus colegas, a menudo propensos a juzgar tales investigaciones corno «exageradamente laterales» (significara lo que significara semejante expresión). Pero era una convicción suya que la presencia de superficies curvas en el índice de lo existente no era nada accidental y, es más, representaba de algún modo la vía de escape a través de la cual lo real se evadía de su destino de estructura fuerte, ortogonalmente organizada, y fatalmente bloqueada. Era esto lo que, en general, «ponía el mundo en movimiento», utilizando los términos exactos del mismo profesor Mondrian Kilroy.

El sentido de todo esto aparecía con bastante claridad —y, en todo caso, de manera indudablemente curiosa— en sus lecciones, y en algunas de ellas en particular, y con inusual nitidez en una, la conocida corno lección n.° 11, dedicada, para ser precisos, a las *Nymphéas* de Claude Monet. De todos es sabido que las *Nymphéas* no son exactamente un cuadro, sino más bien un conjunto de ocho grandes decoraciones murales que, al juntarlas, darían el impresionante resultado final de una composición de noventa metros de largo por dos de ancho. Monet trabajó en ellas durante un número indeterminado de años, decidiendo, en 1918, regalarlas a su país, Francia, como homenaje por su victoria en la Primera Guerra Mundial. Siguió trabajando en ellas hasta el final de sus días, y murió, el cinco de diciembre de 1926, antes de que pudiera verlas expuestas ante el público. Curioso *tour de force,* obtuvieron por parte de la crítica juicios contrapuestos, siendo descritas unas veces como proféticas obras maestras y otras como decoraciones todo lo más aptas para refinar las paredes de una brasería. El público sigue actualmente profesándoles una admiración extasiada e incondicional.

Tal y como le gustaba subrayar al mismo profesor Kilroy, las *Nymphéas* presentan una característica clamorosamente paradójica —desconcertante, prefería decir él—, esto es, la deplorable elección del motivo: durante noventa metros de largo por dos de ancho, no hacen más que inmortalizar un estanque de ninfeas. Algún árbol, de refilón, un poco de cielo, quizá, pero en esencia: agua y ninfeas. Sería difícil encontrar un motivo más insignificante, y en el fondo, *kitsch,* y no es fácil comprender cómo puede un genio pensar en dedicar años de trabajo y decenas de metros cuadrados de color a semejante necedad. Una tarde y la base de una tetera habrían sido más que suficientes. Y, sin embargo, en esta jugada absurda se inicia precisamente la genialidad de las *Nymphéas.* Es tan evidente —decía el profesor Mondrian Kilroy— lo que Monet quería hacer: pintar la nada.

Pintar la nada tuvo que ser para él tal obsesión que, releídos a posteriori, todos sus últimos treinta años de vida parecen estar poseídos por ella —como completamente absorbidos. Y fue justamente desde que, en noviembre de 1893, adquirió un amplio terreno colindante con su propiedad de Giverny, y concibió la idea de construir allí un gran embalse para plantas acuáticas —en otras palabras, un estanque lleno de ninfeas. Proyecto que pudiera ser reductivamente interpretado como la senil imposición de un hobby estetizante y que, en cambio, el profesor Mondrian Kilroy no dudaba en calificar como la consciente, la primera jugada estratégica de un hombre que sabía perfectamente adónde quería llegar. Para pintar la nada, primero tenía que encontrarla. Monet hizo algo más: la

produjo. No pasaría por alto que la solución del problema no era obtener la nada saltando por encima de la realidad (cualquier pintura abstracta es capaz de hacer algo similar), sino más bien obtener la nada a través de un proceso de progresiva decadencia y dispersión de la realidad. Comprendió que la nada que buscaba era el todo, sorprendido en un instante de momentánea ausencia. La imaginaba como una zona franca entre lo que era y lo que ya no era. No pasó por alto
que iba a ser una tarea bastante larga.

—Discúlpenme, la próstata me reclama — solía decir el profesor Mondrian Kilroy al llegar a este punto de su lección n.° 11. Conquistaba el lavabo y regresaba unos minutos después, visiblemente aliviado.

Cuentan las crónicas que Monet, en aquellos treinta años, pasó mucho más tiempo trabajando en su parque que pintando: ingenuamente, dividen en dos un gesto que en realidad era único, y que llevó a cabo con obsesiva determinación a cada instante de sus últimos treinta años: *hacer* las *Nymphéas.* Cultivarlas o pintarlas eran sólo nombres distintos para una misma aventura. Podemos imaginar qué es lo que tenía en su mente: esperar. Había tenido la astucia de escoger, como punto de partida, una zona de mundo en la que la realidad se daba con un elevado grado de evanescencia y monotonía, próxima a un insignificante mutismo. Un estanque de ninfeas. A partir de ahí, el problema consistía en llevar esa porción de mundo a desprenderse de todo tipo de escoria residual de significado, llegando a desangrarla y vaciarla y disiparla hasta el punto de hacerla rozar la desaparición más completa. Su despreciable *estar* habría llegado entonces a ser poco más que la presencia simultánea de diversas ausencias evaporadas. Para obtener semejante, y tan ambicioso, resultado, Monet se valió de un truco bastante banal, pero de probada eficacia —un artificio cuya devastadora capacidad es testimoniada por toda vida conyugal. Nada de tu propia vida puede llegar a ser tan insignificante como aquello junto a lo que te levantas cada mañana. Lo que hizo Monet fue llevarse a casa la porción de mundo que pretendía reducir a la nada. Creó un estanque de ninfeas en el preciso lugar en el que le sería imposible evitar verlo. Sólo un gilipollas —argumentaba el profesor Mondrian Kilroy en su lección n.° 11— podría creer que imponerse semejante intimidad cotidiana con ese estanque era un modo de conocerlo y comprenderlo y robarle su secreto. Era una forma de desmantelarlo. Podría decirse que con cada mirada lanzada a ese estanque Monet se acercaba un paso a la indiferencia absoluta, quemando cada vez residuos de estupor y restos de maravilla. Incluso puede formularse la hipótesis de que ese incansable trabajo suyo en el estanque —atestiguado por las crónicas— retocando aquí y allá, poniendo y quitando flores, trazando y corrigiendo límites y líneas, no fue más que una cuidadosa intervención quirúrgica sobre todo lo que se resistía al desgaste de la costumbre y se empeñaba en alterar la superficie de la atención, agrietando el cuadro de absoluta insignificancia que iba formándose ante los ojos del pintor. Monet buscaba la rotundidad de la nada, y allí donde la costumbre se mostraba impotente, no dudaba en intervenir con una excavadora.

—Vram —anotaba con efecto onomatopéyico el profesor Mondrian Kilroy, acompañando la expresión con un gesto inequívoco.

—Vram.

Un día se despertó, salió de la cama, bajó al parque, llegó al borde del estanque y lo que vio fue: nada. En su lugar, otro se habría contentado. Pero es constitutiva del genio una obsesión ilimitada que lo lleva a perseguir sus propios objetivos con un ansia hipertrófica de perfección. Monet empezó a pintar, pero encerrándose en su estudio. Ni siquiera por un instante pensó en montar el caballete al borde del estanque, frente a las ninfeas. Inmediatamente, tuvo claro que, después de haber luchado durante años para construir aquellas ninfeas, las pintaría quedándose encerrado en su estudio, es decir, recluido en un lugar en el que, ateniéndonos a la verdad de los hechos, no podía ver aquellas ninfeas. Ateniéndonos a la verdad de los hechos: allí podía *recordarlas.* Y esta elección de la memoria —no el enfoque directo de la vista— fue un genial, un extremo ajuste de la nada, porque la memoria —y no ya la vista— aseguraba un milimétrico contramovimiento perceptivo que frenaba las ninfeas a un paso de ser demasiado insignificantes y las templaba con la sugestión del recuerdo lo justo para detenerlas en el instante previo al abismo de la inexistencia. Eran una nada, pero *eran.*

Finalmente, podía pintarlas.

Aquí, habitualmente, el profesor Mondrian Kilroy hacía una pausa bastante teatral, volvía a sentarse tras la mesa y dedicaba al auditorio unos instantes de silencio que eran utilizados de manera diversa, pero, por regla general, con educación. Era éste el momento en que, normalmente, sus colegas salían del aula, desplegando una telaraña de microexpresiones faciales que querían transmitir su vivaz aprobación y su sincero pesar por la sarta de compromisos que, como era comprensible, les impedía quedarse más tiempo. El profesor Mondrian Kilroy nunca daba muestras de percatarse.

No es que a Monet le importara, justamente, pintar la nada. El suyo no era un gesto de artista cansado, ni siquiera la vacua ambición de un virtuoso *tour de force.* Tenía en su cabeza algo más sutil. El profesor Mondrian Kilroy se detenía un instante, en ese momento, miraba fijamente al auditorio y, bajando la voz, casi como si estuviera confesando un secreto, decía: Monet necesitaba la nada para que su pintura, en ausencia de un motivo, pudiera ser libre de retratarse a sí misma. Contrariamente a lo que un consumo ingenuo pudiera sugerir, las *Nymphéas* no representan ninfeas, sino la mirada que las mira. Son la copia de un sistema perceptivo determinado. Para ser precisos: de un sistema perceptivo vertiginosamente anómalo. Otros colegas claramente más autorizados que yo —apuntaba el profesor Mondrian Kilroy con estomagante falsa modestia— han demostrado ya que las *Nymphéas* no tienen coordenadas, es decir, aparecen flotando en un espacio sin jerarquías en el que no existen cerca ni lejos, arriba y abajo, antes y después. Técnicamente hablando, son la mirada de un ojo imposible. El punto de vista que las ve no está en la orilla del estanque, no está en el aire, no está a ras de agua, no está lejos, no está encima. Está en todas partes. Tal vez un dios astigmático podría ver así —le gustaba glosar, irónicamente, al profesor Mondrian Kilroy. Decía: las *Nymphéas* son la nada, vista por el ojo de nadie.

De forma que mirar las *Nymphéas* significa mirar una mirada —decía— y, por otra parte, una mirada que no puede remitirse a ninguna experiencia nuestra precedente, sino una mirada única e irrepetible, una mirada que nunca podría ser la nuestra. Dicho con otras palabras: mirar las *Nymphéas* es una experiencia límite, una tarea prácticamente imposible. Monet no pasó por alto este asunto: se ocupó, y se preocupó, con una minuciosidad obsesiva, de estudiar una organización particular de las *Nymphéas* que redujera en lo posible su no visibilidad. Lo que logró encontrar fue un recurso elemental, ingenuo en sí mismo, que sin embargo aún hoy demuestra cierta eficacia y que, como irrelevante corolario, tuvo el de hacer entrar esas ninfeas en el campo de estudio del profesor Mondrian Kilroy. Monet quiso que las *Nymphéas* se dispusieran —según una secuencia precisa— sobre ocho paredes curvas.

—Curvas, señores —escandía el profesor Mondrian Kilroy, con transparente satisfacción.
A un estudioso que había dedicado largos ensayos al arco iris, a los huevos duros, a las casas de Gaudí, a las halas de cañón, a las rotondas de las carreteras y a los recodos de los ríos —a un estudioso que había consagrado años de reflexión y análisis a las superficies curvas —al profesor Mondrian Kilroy, en resumen, debía de parecerle una conmovedora epifanía descubrir cómo aquel anciano pintor, que se mantenía en equilibrio en el filo de lo imposible, se había dejado acompañar, para salvarse, por la curva andadura de paredes clementes, escapadas a la condena de toda angulosidad. Así, con electrizada satisfacción, el profesor Mondrian Kilroy se sentía con el derecho, en ese momento, de proyectar la diapositiva n.° 421, que representaba el folleto de las dos salas de la Orangerie de París donde las *Nymphéas* fueron instaladas, en enero de 1927, y donde, todavía hoy, podría verlas al público si *verlas* no fuera un término totalmente inapropiado para el gesto, imposible, de mirarlas.

(Diapositiva n.° 421)

No hay ni un solo centímetro de las *Nymphéas* que no sea una superficie curva, señores. Y con esto el profesor Mondrian Kilroy llegaba al verdadero meollo de su lección n.° 11, la más límpidamente clara entre todas. Se acercaba al auditorio y desde aquí hasta el final lo desarrollaba todo con torrencial, y metódica, pasión.

Yo he visto a los hombres, allí dentro, con las *Nymphéas* encima. Se asoman por la puerta e inmediatamente se sienten ya perdidos, como DESCABALGADOS de la ordinaria tarea de ver, EYECTADOS fuera del habitáculo de un punto de vista preciso y anegAAAAdos en un espacio del que buscan vanamente el principio. Un principio. En cierto sentido, las *Nymphéas* giran a su alrededor, aun inmóviles, puestas en movimiento por la curvatura que las alinea cóncavamente en torno al vacío de las dos salas, sugiriendo fatalmente una especie de panorámica a la que los hombres se entregan, intentando rotar sobre sí mismos, y haciendo girar los ojos 360 grados, con infantil maravilla. No es extraño que con una sonrisa. Tal vez durante un instante se hacen la ilusión de que han visto, instalados cómodamente en una percepción que es pariente de la cinematográfica, pero es inmediata la desilusión que los lleva, de forma mecánica, a buscar la distancia justa, y la secuencia apropiada, es decir, exactamente a lo que el cine mismo los ha deshabituado, dictando a cada paso sus propias distancias y secuencias, y deseducándolos así en la elección de la mirada, siendo el cine una mirada constantemente forzada, por decirlo de algún modo, vicaria, déspota, tirana: cuando, en cambio, esas ninfeas parecen sugerir más bien el vértigo de una percepción libre —un dictado, como sabernos, prohibitivo. Allí los hombres parecen perdidos. Entonces, se toman su tiempo. Vagan, se dan la vuelta, deambulan, se detienen, desfilan, retroceden, a lo mejor se sientan —en el suelo, o en un propicio, clemente, asiento— conscientes de estar viendo algo que les gusta,

pero en modo alguno seguros de verlo, de verlo verdaderamente. Muchos empiezan a preguntarse cuánto. Cuánto debió de tardar, cuánta será la anchura, cuántos kilos de pintura debió de emplear, cuántos metros de largo, cuánto. Se van por las ramas, obviamente, les gusta pensar que sabiendo lo que tienen delante, al final sería posible tenerlo, efectivamente, delante, y no sobre bajo encima junto, donde, en realidad, moran las *Nymphéas,* ajenas a toda clase de cuantificación —simplemente, en todas partes. Antes o después, se atreven y se acercan. Van a ver. Pero cerca de verdad. Tocarían, si pudieran —apoyan los ojos, no pudiendo tocar con los dedos. Y definitivamente dejan de ver, ya no pueden regresar a nada, sólo captan gruesas y anárquicas pinceladas, como sobras de platos sucios, varios tipos de mostaza, y mayonesa azul, o cromáticas comas en las paredes de una taza de wáter impresionista. Ríen. Y vuelven rápidamente hacia atrás para retomar el sitio en que estaba claro al menos lo que *no* estaban viendo: ninfeas. Mientras reculan no dejan de preguntarse cómo pudo ese hombre ver desde lejos y pintar de cerca, treta sutil que los cautiva, dejándolos, al final de su pequeño viaje de retorno hacia el centro de la sala, tan inútiles como antes, y, por si fuera poco, fascinados: momento exacto en que la conciencia de no saber ver adquiere una veta dolorosa, y ahora ya emparejada, como lo está, a la subterránea certeza de que cuanto escapa a su mirada sería punzante placer, e inolvidable recuerdo de belleza. Entonces se rinden. Y echan mano al supremo sucedáneo de la experiencia, al sello de toda mirada fallida.
Liberan de la calidez de sus fundas grises afelpadas la derrota de su máquina fotográfica.

Fotografían las *Nymphéas.*

Conmovedor. La muleta arrojada contra los cañones del enemigo. Objetivos de 50 mm lanzados en picado como retínicos kamikazes contra las flotas de ninfeas huidizas. Ni siquiera el flash está permitido por los despiadados preceptos del reglamento: impresionan películas buscando encuadres humanos —imposibles— corregidos por mortificantes flexiones de rodillas, torsiones del tronco, oscilaciones sobre el centro de gravedad. Mendigando una mirada cualquiera, confiando quizás en el milagroso y químico socorro del cuarto oscuro. Los más conmovedores —entre todos, los más conmovedores— proclaman a gritos su derrota al interponer entre objetivo y ninfeas la mortificante presencia corporal de un pariente, generalmente colocado, como un gesto simbólico de rendición, de espaldas a las ninfeas. Durante años, más tarde, saludará a invitados y amigos, desde encima de una cómoda, con una apagada sonrisa, como un primo que naufragara, años atrás, en un estanque de *nymphéas, hélas, hélas.* El viejo pintor desvergonzado se los lleva consigo, así, perdidos en una tarea imposible, mirar una mirada inexistente, conquistados y vencidos, saqueados por su astucia, los hombres simplemente, por él, de sus ninfeas, colores, pinceles malditos, la mirada que él vio, nunca más vista, agua, ninfeeeeeeeeeas y. Todavía hoy lo odiaría por esto. No se perdona a los profetas de profecías ilegibles, y durante mucho tiempo pensé que él pertenecía a esa ralea, la peor de todas, los malos maestros, estaba convencido de que, en definitiva, la mirada que él había imaginado era una mirada inútil porque era inaccesible a los demás y estaba reservada para él, que no había sabido hacerla mirable. Era despreciable por ello, ya que eliminada aquella acrobacia perceptiva —esa enloquecida excursión más allá de todo punto de vista, a la búsqueda de cierto infinito—, eliminada esa aventura pionera de la sensibilidad, quedaba sólo un mar de ninfeas desenfocadas, un ensayo hipertrófico de impresionismo, esa deletérea y tramposa técnica en la que la mediana inteligencia burguesa adoooooora reconocer la irrupción de lo moderno, electrizada por la idea de que eso haya sido una revolución, y casi emocionada por la idea de que haya podido estimarla, a pesar de ser una revolución, constatando que en el fondo no ha hecho daño a nadie —*new for you,* finalmente una revolución pensada expresamente para las señoritas de buena familia, de regalo en todas las cajitas la emoción de la modernidad —puaj. No podía hacerse otra cosa más que odiarlo por lo que había hecho, y lo odié todas y cada una de las veces en que entré en las dos salas de la Orangerie, en París, saliendo siempre de allí derrotado, todas y cada una de las veces, durante veinte años. Y todavía lo odiaría hoy —inútil profanador de las superficies curvas— si no me hubiera sido dado, en la tarde del 14 de junio de 1983, ver a alguien —una mujer— entrar en la sala 2, la más grande, y, delante de mis ojos, ver las *Nymphéas* —ver las *Nymphéas* revelándome de ese modo que eso era posible, no para mí, posiblemente, pero, de forma absoluta, para alguien en este mundo: aquella mirada existía, allí dentro, y había un dónde que era el principio de la misma, la parábola y el final. Durante años, en efecto, había espiado a las mujeres, allí dentro, sospechando de forma instintiva que, si había una solución, sería una mujer la que diera con ella, aunque sólo fuera por la objetiva complicidad entre enigmas. Naturalmente, observaba a las mujeres hermosas, sobre todo a las mujeres hermosas. Aquella mujer se alejó de su grupo, una mujer oriental, un sombrero grande que escondía en parte su cara, zapatos raros, se alejó y se dirigió hacia una pared de la sala 2 —antes, estaba en el centro, con su grupo de turistas orientales, mujeres todas —y se alejó de allí, como si hubiera perdido el asidero que la mantenía unida a su grupo, y ahora una singular fuerza de gravedad la empujara a caer hacia las ninfeas, las expuestas en la pared este, donde la curvatura es

mayor —hacia las ninfeas se dejó caer asumiendo de repente la andadura de una hoja otoñal —caía balanceándose, oscilando en movimientos contradictorios y armónicamente retorcidos —me gusta decir: curvos —dos muletas, de madera, presionando sus axilas —los pies, badajos negros, mullidos, rotos, dando pasos focomélicos —un chal sobre los hombros —chal enfermedad —los brazos abarquillados de mala manera —parecía una veleta espléndida exhausta, y yo la miré —como si viniera de una prolongadísima migración, exhausta, espléndida, allí mismo. Ganaba centímetro tras centímetro, con un tremendo esfuerzo, y no parecía contemplar la hipótesis de detenerse. Ajustaba cada uno de sus movimientos al eje de su malformación, y sin embargo avanzaba, desplegaba brincos que podían interpretarse como pasos, y así avanzaba, paciente caracol, inseparable de la dolencia que era su casa —estela de baba, detrás, señalando la trayectoria de su grotesco camino —el disgusto de la gente al superarlo, mezclando vergüenza y desaprobación, a la búsqueda de vías de escape para los ojos, pero no era fácil dejar de mirarla —no conseguían mirar hacia otro lado —había un montón de gente, estaba yo, y en cierto momento estuvo sólo ella. Llegó hasta rozar las ninfeas, luego empezó a deslizarse a su lado, imitando la curvatura de las paredes, pero enriqueciéndola con un solfeo cinético, retorcida la línea curva en un garabato más fatigado a cada rumbo, reajustada a cada instante la distancia, no menos indefinida que las ninfeas, al estar diseminada en aquel movimiento en mil direcciones, explosionada en aquel cuerpo sin centro. Recorrió la sala entera, así, acercándose y alejándose, zarandeada por el péndulo embriagado que escandía en su interior el tiempo de su dolencia, mientras la gente se apartaba, pendiente de no perturbar siquiera las más impensables evoluciones de su andar. Y yo, que durante años había intentado mirar aquellas ninfeas, más bien *kitsch* y sobre todo deplorables, dejé que pasara por mi lado y de pronto comprendí, sin tener que analizar lo que hacía con sus ojos, con absoluta claridad comprendí que ella estaba viendo —ella era la mirada que aquellas ninfeas plasmaban— la mirada que las había visto desde siempre —ella era la exacta angulación, el punto de vista preciso, el ojo imposible —lo eran sus zapatos macizos, negros, lo era su dolencia, su paciencia, el horror de sus movimientos, las muletas de madera, el chal enfermedad, el estertor de piernas y brazos, la pena, la fuerza, y aquella irrepetible trayectoria babeada en el espacio —perdida para siempre cuando al final llegó, se detuvo, y sonrió.

Desde aquel 14 de junio de 1983, la vida del profesor Mondrian Kilroy tendió a cierta melancolía, de manera coherente con sus convicciones teóricas, que, a partir del análisis de las *Nymphéas* de Monet, habían llegado a la conclusión de la objetiva supremacía de la condición de dolor como *conditio sine qua non* para una percepción superior del mundo. Se había convencido de que el sufrimiento era la única vía capaz de llevar hasta más allá de la superficie de la realidad. Era la línea curva que driblaba la estructura ortogonal de la realidad. Por otra parte, el profesor Mondrian Kilroy tenía una vida feliz, carente de dolores significativos, y casualmente resguardada ante los caprichos de la desventura. Eso suponía un auténtico problema, dadas las premisas teóricas susodichas, que le hacía sentirse inexorablemente inapropiado, y ésta acabó siendo la única razón que tenía para el sufrimiento, el dolor de no tener dolores. Víctima de este banal cortocircuito teórico-sentimental, el profesor Mondrian Kilroy se deslizó poco a poco hacia una efectiva depresión nerviosa que le causaba ocasionales pérdidas de memoria, mareos e ilógicos cambios de humor. A veces se sorprendía a sí mismo llorando, sin motivos concretos, ni disculpables. En cierto sentido, se alegraba de tales debilidades, pero no era tan esclavo de sus propias teorías como para no sentir, en tales ocasiones, un poco de vergüenza. Un día, precisamente mientras estaba llorando —de forma completamente gratuita— escondido en el aula 6, vio que la puerta se abría y que entraba un chiquillo. Era un alumno suyo, se llamaba Gould. En el *college* era famoso porque se había licenciado a los once años. Era un niño prodigio. Durante un tiempo incluso había vivido allí, en el *college,* inmediatamente después de aquella horrorosa historia de su madre. La madre era una hermosa mujer rubia, simpática. Pero no estaba bien. Un día su marido la cogió y se la llevó a una clínica, una clínica psiquiátrica. Dijo que no había otro remedio. Fue entonces cuando el chiquillo acabó en el *college.* No se sabía muy bien hasta qué punto se había enterado de toda aquella historia. Nadie se atrevió nunca a preguntárselo. Era un chiquillo educado, nadie quería asustarlo. De vez en cuando el profesor Mondrian Kilroy lo miraba y pensaba que habría querido hacer algo por él. Pero no sabía qué.

El chiquillo le preguntó si quería un pañuelo, o algo para beber. El profesor Mondrian Kilroy le dijo que no, que todo estaba en orden. Se quedaron un rato allí. El chiquillo estudiaba. Había una hermosa luz, que entraba por las ventanas. El profesor Mondrian Kilroy se levantó, cogió la americana y se dirigió hacia la puerta. Cuando pasó junto al chiquillo, le rozó la cabeza con la mano y murmuró algo como Eres un buen chico, Gould.

El chiquillo no dijo nada.”

2. Lo sonoro (22-01-11)

La imaginación sonora (E. Trias).

No hay música sin sonido.
La música es plusvalía de sentido.
¿Hay un logos musical?
Organización de los sonidos que agita emociones en el receptor.

Lugar común es tópico, estereotipo.

3. Crítica (23-01-11)

Quizás la tarea de la crítica sea habilitar lugares para colocar objetos y reflexiones. Esto es toda la cultura viva, localizar, habitar, preparar ámbitos, situacionar descubriendo instrucciones de uso (Perec).
Distribuir, clasificar, ubicar. Y cruzar clasificaciones, y reordenarlo todo una y otra vez.
Cultura es cultivo, es cuidado generador y clasificador “rizomatizador”.
La conciencia necesaria para este empeño es la activada por la inquietud enigmática de lugarizar para localizar, y de extrañar para deslugarizar- regularizar.
Ser es lugarizar.

4. Lugares del pensamiento (23-01-11)

J. Ángel Valiente. “La experiencia abismal”.
M. Zambrano. “Claros del Bosque”.

Pensar y agradecer son en alemán palabras de idéntico origen.
Pensar-rememorar, recordar.
Movimiento del pensar (ver Lledó) en la quietud, en la recolección, en el recogimiento.
Pensar es el transparente moverse de la quietud en el lugar en el que el ser y el vivir se unifican, en el que lo que discurre se recoge. Y que religa ser y vida a la unidad.
Pensar iluminante es cuando pensar y sentir convergen. "Sentir, que es directamente conocimiento sin mediación o conocimiento puro".
El centro no está inmóvil, sino quieto.
Saber del corazón es saber de quietud y de pasividad orbital e iluminación (conocimiento pasivo).
Claro del bosque donde acaso no se encuentra nada. "Nada que no sea un lugar intacto que parece abrirse en ese instante. No hay que buscarlo".
Filon "a veces, estando vacío, me siento repentinamente lleno y ya no sé quién soy... ni qué digo... veo las cosas presentes ante mis ojos".
A ese lugar se llega, extrañado, suspendiendo preguntas que son violencias desconcertantes para no dejar a la mente concebir.

Pensar no interrogativo
esto es el pensar extrañante

En la suspensión de la pregunta acaban encontrándose los claros de recónditos bosques donde brilla la ausencia de lo único... escondido en la claridad.
(Metafísica del éxtasis-> antropología del éxtasis).
M. Zambrano. “El sueño creador” búsqueda de la dimensión perdida de la palabra (Agamben “La potencia del pensamiento"). Palabra naciente, palabra perdida, ante palabra, todavía sin significado. Palabra engendradora. Palabra que hace concebir. Nada es en ella todavía signo. Palabra sin lenguaje. Lugar de lo poético.

Lo poético aflora en el lugar de la palabra naciente, palabra luz... palabra ser.

Benjamín - palabra primera.
Buscar la palabra como lugar de la reconciliación (fusión de la escisión de Agamben).

5. Lugares (1) (29-01-11)
Charlotte Bronte (A. Muñoz Molina, "Los presentes lejanos", Babelia 29-01-11.

Ve en el acto de escribir "un refugio que nadie en esta casa conoce salvo yo misma"
El acto de escribir genera un lugar, lugar del escribir, imprecisable, indefinido.
Envolvencia abierta, rebotada en la página en blanco y sumergida en el baile de las extrañezas.

6. Lugares (2) (29-01-11)
S. Sontag. "Cuestión de énfasis". Alfaguarra.

Un poema (por escribir) es un lugar vacío, de exaltación, de salvación, de asombro extático.
La literatura y la arquitectura son también lugares de pasión, ante el vacío de la exaltación.

7. Lugares (3) (29-01-11)
"Un lugar para la fantasía". S. Sontag.

Un lugar es un modo de extrañamiento, una forma de ubicación asombrosa.
El lugar para la fantasía es el jardín con grutas (jardín del ensueño, del avatar) (y gruta del oráculo, del adormecerse o del temor).
Jardines y grutas de la historia como lugares maravillosos – en los cuentos…
La gruta es una miniatura de lo sublime.
El cementerio es un jardín con grutas.

*

Lugar como ámbito de la metaforización (extrañamiento natural) y de la fantasía (de la animación de lo natural).
La gruta es el paradigma del refugio (de los edificios, de la tensión arquitectónica).

8. Lugares (4) (29-01-11)
Éxtasis del lamento (S. Sontag)

La opera.
La música es un lugar inevitable, una envolvencia abrazadora sin paliativo.
Lugar complemento de la escucha. Que es la disposición abierta a ser invadido y envuelto por el sonido definidor del adentro.

9. Lugares (5) (29-01-11)

Lo interior lugar vacío... amplio.
Lugar del pensamiento.

Lugar del placer...
Lugar del ensueño y del sueño
Lugar de la paz y de la culpa.
Lugar de la conciencia.
Lugar de la oceanidad del éxtasis.
Lugar de la escucha y del acecho.
Lugar de la música y de la voz.
Lugar de la lectura y de la meditación.
Lugar de la acción y de la quietud.
Lugar de la melancolía y de la tristeza.
Lugar de la soledad y del silencio.
El interior es el contrapunto-reacción del hacer, lo que queda sin hacer.
Lo que permanece... fijo.

10. Lugarización (1) (29-01-11)

Es el ensayo de orientarse, inmerso, en una envolvencia múltiple palpitante.
Lugarizo cuando intento encuadrarme, cuando ensayo entenderme incrustado en un ámbito "potencialmente definible".
Dar clase es una lugarización múltiple que supone actuar, verse actuando, hacerse publico paciente de la actuación y, a la vez, observador distante de la totalidad del acontecimiento.

11. El sueño (04-02-11)

Por la noche en el antelugar de sueño uno se pasea por la vida como totalidad. Allí está todo como en el Aleph de Borges. El nacimiento, las desgracias, los éxitos, el transcurrir del tiempo, lo perdido... la muerte, las muertes. Lugar de todas las vidas, lugar de la zozobra antes de caer en el sueño. Luego, la vigilia nos conecta con el presente, con la sim-patia, con la e-moción y la ciénega bulliciosa del ensueño se rebaja, se arrincona.

12. Lugar básico (04-02-11)

El nicho ecológico es la lugarización indispensable para entender la vida animal insertada en la naturaleza, y es la hipótesis de capacidad lugarizadora que nos hace entender a los animales dominando y emigrando de sus territorios.
Los bichos también acechan, es decir, también son capaces de abrirse a la extrañeza y esperar sorpresas.

13. Interiores (07-02-11)

G. Perec. "Especies de espacios".

Paredes

¿Qué pasa detrás de un muro cualquiera?
Jean Tardieu

Cuelgo un cuadro en la pared. Enseguida me olvido de que allí hay una pared. Ya no sé lo que hay detrás de la pared, ya no sé que hay una pared, ya no sé que esa pared es una pared, ya no sé qué es eso de una pared. Ya no sé que en mi apartamento hay paredes y que, sino hubiera paredes, no habría apartamento. La pared ya no es lo que delimita y define el lugar en que vivo, lo que le separa de los otros lugares donde viven los demás, ya no es más que un soporte para el cuadro. Pero también me olvido del cuadro, ya no lo miro, ya no sé mirarlo. He colgado el cuadro en la pared para olvidar que allí había una pared pero, al olvidar la pared, me olvido también del cuadro. Hay cuadros porque hay paredes. Es necesario olvidar que hay paredes y, para ello, no se ha encontrado nada mejor que los cuadros. Los cuadros eliminan las paredes. Pero las paredes matan los cuadros. O si no, habría que cambiar continuamente, bien de pared, bien de cuadro, de colgar de continuo otros cuadros en las paredes, o cambiar el cuadro de pared todo el tiempo.
Podríamos escribir en las paredes (como se escribe a veces en las fachadas de las casas, en las empalizadas de las obras, en los muros…), pero rara vez lo hacemos

14. La imaginación sonora (1) (07-02-11)

Eugenio Trias. “La imaginación sonora” (Ed. Galaxia de Gutemberg, 2010).

Coda filosófica.

La música: es un arte? Una ciencia, una gnosis? Proporciona algo más que e-moción? Enriquece nuestro conocimiento?.
Hay ideas en la música?
Ideas de la vida, ideas musicales.
Como ultima la música los lados sombríos de la existencia… (el cuerpo troceado como fantasma primordial).
Hay una vida anterior a la vida (o un mundo sui génesis) que es previo a este mundo existente.
El primer mundo (T. S. Eliot) (mítico) es el del homúnculo y su madre que lo envuelve en su seno paradigma de la inter subjetividad previa a la dialéctica, la lucha, la servidumbre (Hegel) el lenguaje o el "ser arrojado al mundo aéreo".
Vida en la "cueva matricial" donde tiene lugar el primitivo "ser con".
Lugar amniótico de un ente conectado nutriciamente bástago parasitario, de otro que lo alberga mientras crece impulsado por un interior inalcanzable e incomprensible.
El homúnculo es un vertebrado sui génesis instalado en el interior de un ser humano con cultura que lo transporta, lo conmueve, lo contamina y le habla.
La mujer lleva interiorizados nido y madriguera, un hábitat originario y protector.

Lugar de la homunculación… del arte moviente, expectante, reactivarte.

Luego el homúnculo nace (pasa a sumergirse en el aire y a acompasar latidos y respiración) y se alimenta de su madre.
El útero es el principio inspirador de todo albergue ordenado espacialmente como habitáculo del ser formante.

Útero. Lugar exterior en el interior de lo nutricio.
Lugar genérico de toda lugarización posterior.

El homúnculo es un anfibio que escucha a través de las ondas que se transmiten por el líquido.

También es el útero matriz del sueño, y del atardecer, y de la noche.

La metamorfosis del homúnculo es pasar del medio transmisor líquido al medio aéreo atmosférico.
Qué pasa en ese pequeño mar envuelto en un saco membranoso con un habitante homúnculo cuyo cordón helicoidal se halla enganchado por la placenta a la corriente sanguínea interna de la madre.

Útero es, también, cerco hermético, morada sin ventana.

El homúnculo tiene tacto y oye, recibe presiones, ritmos del flujo sanguíneo y, quizás, resplandores opacos.
El homúnculo está a la escucha y se familiariza con la voz de su albergue (de su madre).

Quizás el homúnculo se acomoda al eco de la cavidad uterina y al sonido de las voces que atraviesan el espacio resonante en medio de un flujo sanguíneo tranquilo o excitado y a expensas de temblores o laxitud desde el exterior en el habitáculo primigenio.

Luego, después de nacer, el niño reconoce la voz materna, la suavidad de su contacto, la calidez de su leche y los estados emotivos (la inquietud) del ambiente...

El niño se alberga (localiza) en el aire resonado por la agitación o la tranquilidad de su madre transmitida por el ritmo y el tono de su voz y sus miradas. Luego, le basta con la mirada para reconocer la paz reservada o el miedo.

El bebé está unificado con su lugar, hecho de atmósfera, luminosidad, resonancias, ritmos y timbres habituales.
La escucha de la voz materna despierta la anamnesis (y la anamnesis funda la memoria como lugar perdido.

La primera extrañeza debe consistir en vivir la alteración del "unificado lugar" de bienestar primigenio.

La audición es una de las más antiguas de todas las fuentes perceptivas (esto no quiere decir casi nada).

La escucha se adelanta a otras percepciones. Es resonancia en medio de: sonidos de estancia (de fondo, espaciales); de estímulo (llamadas de atención atractiva); de evitación (de alerta, sonidos disruptivos); y de acomodo-ensoñación (musicales).

Lo musical como acentuación de un acomodo espacial estático-dinamizador... (ninfeo), sin alarmas (o rozándolas).

Los lugares siempre están atravesados desde un exterior más externo por flujos y fulguraciones sensibles.
Sonido en primer lugar (o vibraciones o ritmos ambientales) atmósferas, claridades,...

Y los lugares siempre están mediatizados por los flujos y situaciones interiores incontrolables (internas-externas): angustias, enfermedades, etc..

El ruido es un sonido levemente intranquilizador que se advierte si obstaculiza el sonido acogedor de fondo...

Es como si el sonido conectarse con los ritmos interiores, con las cadencias del sobrevivir mediatizado, abierta a la escucha de un exterior que a veces es hostil.

La voz amorosa en la oscuridad es un sonido acogedor, tranquilizador, (tendiente al ritmo respiratorio) apaciguante que se reinstaura en la nana y en el habla amoroso.

La madre tiene quizás en la pelvis el pódium de sustentación de una suerte de violenchelo corporal.
La voz materna (soprano o mezzo) llega a producir resonancia en el homúnculo encapsulado (ver Quignard)

El eco es el nacimiento del vacío (de la amplitud).

15. El lugar de la nada (08-02-11)

Barrico. "City". Anagrama
Habla de Monet y sus "Nenúfares".
Nada de tu propia vida puede llegar a ser tan insignificante como aquello junto a lo que te levantas cada mañana. Lo que hizo Monet era llevarse a casa la porción de mundo que pretendida reducir a la nada.

*

Un día despertó, bajó al parque llegó al borde del estanque y lo que vio fue: nada.

Reducir* a *nada. Llevar *al límite* ***la extrañeza de algo. Devolver el sentir en el hacer. La nada* es *la llegada de la pasión del exceso configurador.***
El contenedor y la meta del insistir.

Monet cultivó los nenúfares, se familiarizó con ellos y los pintó sin mirarlos, encerrado en su estudio.

Pintaba el espacio matriz que pedía la aparición en el olvido de la reticencia visual de los nenúfares.

Basarse en la memoria es buscar el ajuste de la nada.
En la apareciente nada (en la insignificancia).
Monet necesitaba la nada para que su pintura, en ausencia de un motivo, pudiera ser libre de retratarse a sí misma.
Los nenúfares son las miradas encontradas... entre la cosa y el hacer...
La pintura de los nenúfares no tiene punto de vista porque ese punto está en todas partes.
Los nenúfares son la nada vista por el ojo de nadie.

Monet mira la mirada que mira los nenúfares.
Los nenúfares nos proponen dejar de mirarlos, mirar la mirada, mirar el escalofrío de pintar nenúfares sin verlos.

16. Sin lugar (09-02-11)

Hugo Mújica. “Lo naciente”.

Sea que un dios creó al hombre a su imagen y semejanza o el hombre imaginó a ese dios a semejanza suya, lo cierto es que cuando el ser humano comenzó a contarse el inicio del mundo en el que se encontró viviendo, dio como atributo primordial a ese dios el ser creador, dijo, intuyó, que crear es el acto más inicial que un humano o un dios puede realizar, o el acto en que uno y otro son un mismo acontecer, una misma fecundidad.

Siempre que escribo -que es mi forma de crear-, descubro, o quizá inauguro, algo de mí, de mí o de todos, como si el saber, el entender e incluso el obrar, no fuesen la inmediata relación que puedo establecer con mi ser o con mi nada; como si el crear me enseñara también eso: que crear es más originario que saber, más abismal que comprender, más definitivo que actuar.

Lo que busco decir, lo que busco pensar poéticamente o poetizar pensativamente en este libro, es que el acto creador, en él y con él, volvemos a revivir el evento más originario y revelador que cada uno de nosotros vivió: el haber nacido, el instante sin sombra ni memoria en que sin estar nos recibimos, el instante creador que al recibirlo nos hizo comenzar a ser.

Cada acto creador nos sitúa en ese allí que no es lugar: a la nada desde la que todo llega, a la escucha de lo que adviene buscando un nombre que le nombre en su ser. Sin duda por esto mismo que una y otra vez, en el escribir de estas páginas, me encontraba homologando el crear con el nacer, el seguir creando con el continuar naciendo…

17. Refugio (11-02-11)

Me refugio en el día.
escapando de los ensueños
alimentados por la noche.
La mañana encaja todo
en el presente abierto
y el destino inevitable,
se deshace
entre los ecos blancos
de las voces de los otros.
Quedan atrás los oscuros presagios
la melancolía y los pesares.
Aunque el futuro se acorta
hasta hacerse resquicio de la
gozosa movilidad.

18. Nada (12-02-11)

Janne Teller. “Nada” (Seix Barral).

Extraña reflexión en forma de cuento. Demasiado larga y desajustada. Vacilante, entre la nostalgia de la adolescencia, la obstinación de la juventud y el horror cálido de la vejez.
Nada relata un lugar impropio, en el que palpitan influencias, angustias y mercantilización.
Parece un refrito de Calvino (el barón subido al árbol), Agamben (la escisión del significado, en "Estancias", "El señor de las moscas", M. Durás en “Lluvia de verano”, etc…) Alegato, coqueteo con el nihilismo y lo antisistema a tiro de piedra con el consumismo de lo débilmente corrosivo.

Pierre Anthon dejó la escuela el día que descubrió que no merecía la pena hacer nada, puesto que nada tenía sentido.
Nada importa. Hace mucho que lo sé.
Así que no merece la pena hacer nada.
Esto lo acabo de descubrir.
Pierre Anthon se va de clase... y se sube a un ciruelo en el camino de la escuela desde el que increpa a sus compañeros.
Estos, entienden estas imprecaciones como un desafío, como un escándalo que cuestiona los fundamentos de su sumisión a sus padres a través del "sentido de la vida" inculcado en sus cabezas y corazones.
Todo da igual. Porque todo empieza para acabar. Al nacer se empieza a morir.
Todo es un gran teatro que consiste sólo en fingir y en ser el mejor en ello.

Lo revelador de los dichos de Anthon estaba en su incomodidad, en que eran capaces de colapsar el fluir de lo mismo aceptado como deseable.

Miro al cielo y me ejercito en hacer nada.
Los compañeros deciden intentar que Anthon baje del árbol.
Lo insultan, lo apedrean...
Deciden desafiarlo...
Acumular y preservar los objetos más valiosos de cada uno de ellos. Deciden hacer ver a Anthon que hay cosas que merecen la pena.
¿Por qué finge todo el mundo que todo lo que no es importante lo es y mucho?, les dice Anthon.
A las cosas que van acumulando lo llaman "montón de significado".

Significado aquí es la cosa señalada como significante e identificada con el significado. Asunción metafísica sin fisuras, imposible de sostener.
Las cosas son objetos de deseo, o talismanes de recuerdo. Residuos de agitaciones, que evocan narraciones diversas, valores, incluso cosmovisiones pálidas.

Valen la pena como mediaciones activas, como resistencias, en el momento en que, interactuando con ellas, desencadenan la fantasía y/o el placer.

El montón de significado se va completando con objetos, prendas, artefactos... en un juego en que cada chico/chica pide a su compañero lo que cree que más le va a doler desprendiéndose de ello.
El juego se hace cruel... matar a un gato... desenterrar un cadáver... cortar un dedo....
Cada uno pide a quien le corresponde lo que supone más sacrificado, haciéndolo como venganza a lo que le han pedido a él.
Acumulan, durante demasiado tiempo, un montón de basura, en parte putrefacta.
Pero no son capaces de convencer a Anthon para que visite el cúmulo de "significados" indiscutibles, el montón de cosas por las que "merece" la pena esforzarse.
Alguien llama a un periódico, se dá la noticia del montón de significados. Se produce un escándalo, interviene la policía, la noticia se expande. El MOMA ve en el montón una obra de arte y decide comprarla.... Los chicos se hacen famosos.
Anthon se entera, pero les dice que lo que en ese momento era noticia será olvidado.
Los chicos confunden la fama con algo que merece la pena y sospechan que Anthon puede tener razón. El significado es relativo y, por tanto, vacío de significado.
¿Es la importancia igual que el significado?
Los chicos habían logrado conquistar la atención de todos, hacerse importantes.
El montón de significado tenía significado porque lo consideraban valioso como curiosidad. Hasta que todos los medios dejaron de hablar de él.
El futuro es aquello en lo que convertimos el presente.
No hay nada que pueda convertirse en algo porque nada importa.
Los chicos, al sentir que se van a llevar su "obra colectiva" (su justificación burguesa de vivir) deciden que el significado no se vende, o se tiene o no se tiene.
Se pelean, llaman a Anthon. Anthon visita el "montón" y lo desprecia y los desprecia… y les da la espalda.
Los chicos lo atacan, lo matan y prende fuego al galpón.
En el funeral algunos lloran.

19. Montajes (15-02-11)

J. M. H. L. habla de Benjamín.

Lo interior acogedor… y lo morboso (interior externo).

“Une semaine de Bonté”… M. Erns, Breton. Son comics subrealistas hechos como collages… (montajes) a partir de grabados de escenas interiores barrocas.
Burdel, sueño, pesadilla, mirada al exterior. Atardecer anochecido (lugares del atardecer).
Es el invento de la “apreciación temática” que da pie a Murray a un test proyectivo.
Todo como post producción, como montaje (Begees…).
El surrealismo es llamada a lo colectivo-impersonal del ser (Maldoror…) o invento para convocar al ser colectivo latente en la multitudo.
Civismo-invisibilidad, anonimato, acefalia,… cultura, cultivo, comuna… familia, jerarquía…
La cultura funda el nacionalismo como organización del clan (lo clandestino).

20. Todo lo externo, está (16-02-11)

Art in China. Gao Ring (E.P. 15/02/11).

Todo lo externo ha sido asimilado.
Todo lo externo ha sido producido a imagen de occidente.
China ha comenzado imitando el exterior, el afuera, lo de lejos, lo apariencial…
a la espera, quizás, de que esta actitud modifique lo de dentro.
Lo de afuera es un ensayo de lugarización, ensayo artificioso de una envoltura-paisaje, sumidero, reflejo…

¿Quizás todas las re-lugarizaciones se gesten así, de fuera a dentro?

21. Lugar (26-02-11)

El taller, el cuaderno, la mesa, los materiales junto a las manos son lugares de metaforización del artista.
Son ámbitos de ejecución, de juego, de tanteos configurativos, y significadores, de búsquedas de lo inesperado, de lo asombroso.
El lugar es el ámbito de trabajo y la decisión de apertura catastrófica… que hará del ámbito de trabajo un auténtico lugar.
(A partir de A. M. Molina. “El hacedor de guitarras”). (E.P. 26-02-11).

22. Memoria - extrañeza - lugar (26-02-11)
J. Cruz. “Somos nuestra infancia”. (E.P. 26/02/11).

La infancia es la primera memoria y la última que se pierde (?).

Debería decir: la memoria es el lugar de resonancia que se colma de recuerdos olvidados desde la infancia.

A la infancia se vuelve siempre, ahí está la raíz de la recordación.
Cuando los recuerdos se evaporan, el último bastión es la infancia.
Llamazares (“La lluvia amarilla”) dice: La memoria es la identidad. En la infancia se determina nuestro ADN.

Recuerdo es narración, narratividad, secuencia dinámica comunicable, activada en el interior de la memoria.

Kruger (“Previsión del tiempo”).
A veces me escribe la infancia
una tarjeta postal
¿Te acuerdas?
La infancia es la caja negra de la memoria

C. Belmonte: La memoria almacena los recuerdos intensos…
Eso que está en la memoria desde la infancia puede ser borrado, o reforzado, o cambiado, pero pervive lo que viene de la niñez. (vea Ciudadano Kane).

Llamazares: El metabolismo sentimental de las personas lo marca la infancia.
La memoria es ese metabolismo (su huella resonada).

Puértolas: La memoria nos sitúa en la infancia.
La esencia de la literatura es recordar.

Tizón: Hay muchas memorias (?)
(neurológica, endógena, inmunitaria, etc).

Hay memorias inconscientes.
La memoria es un patrón resonante corporal.

La que nos importa es la que nos proporciona identidad.
Hay formas de agredir a esta memoria.
Lo que recordamos más nítidamente nace a los tres años…
Cuando se deshace la memoria se deshace la identidad.

El hipocampo es la unidad central de la experiencia.
La felicidad se asocia al recuerdo que más cuesta perder.
Recordar es un movimiento continuo.
La infancia es intensiva nos obliga a sumergirnos, a ahondar (Proust).
La edad adulta discurre (fluye), se extiende.
La infancia es un territorio ilimitado insondable.

La infancia, como lugar sin límites, configurado por la pura interioridad resonante, viva, adaptante.

El niño es el padre del hombre (Wordsworth).
Uno siempre va con el niño que fue (Saramago).

J. Marcé: "Cartografía de los sueño".
J. Semprúm: "La escritura o la vida".
"La memoria corrige la esquizofrenia del exilio (de la extrañeza radical).
La memoria me permite decir: yo soy aquel niño…

Memoria – fuente de "lugarización", motor del self, núcleo arquitectónico de cada quien basado en la infancia, en las situaciones y la territorialización de la infancia.
La extrañeza conmueve la memoria, la perturba.

La memoria es como un cesto de cerezas afreciendo frutos (postales desde la infancia).
En la infancia somos esponjas que conforman "engramas" abiertos… desde todo… A partir de los 35 recordamos nítidamente lo infantil (lo narramos e imaginamos).
La vida es una secuela de la infancia.
(H. Roth "Llámalo sueño".

El recordar es una narración en continuo ajuste. No está hecho de sucesos, sino de compromisos en continua revisión.
Los recuerdos se debilitan cuando los rememoramos, cuando los sacamos del archivo para consultarlos (renarrándolos, configurándolos).
Se fabrican junto al subjuntivismo.

23. Lugares básicos (07-03-11)

1. Suelos artificiales.
   - Campos de amapolas.
   - El pañuelo de Valdemorillo.
   - Nazca.
   - Land art.
   - Tableros de juegos.
2. Muros habitables…/escaleras. G.G.
   - Lugares de permanencia.
   - Atlas verticales.
   - Arco de Tito…
   - Muralla China.
3. Muros de contemplación, umbrales.
   - Miradores… del ocaso…
   - Arcos de triunfo.
   - Puertas.
   - Encuadres urbanos.
4. Atmósferas… artificiales… brumas.
   - Atardecer. Lluvia… viento y sol.
5. Contenedores limpios.
   - Vacíos radicales… Cajas limpias.
6. Secciones.

Cosas rotas.
Ruinas.
Edificios a medio construir.
7. Cubiertas escuetas.
8. Vaciados, agujeros.
Cantera de ciudadela.
9. Rocas talares.
Machu Pichu
La Navilla…
10. Cuevas, cumbres, medias laderas.
Árboles enormes, bosques… desiertos (paisajes básicos de N. Schulzt).
11. Arbustos con telas. (Tibet y Nepal).
12. Círculos mágicos… bosques.
13. Lugares Sacros.
Centros del mundo.
Omphalos.
14. En medio del mar.
15. En medio del vuelo (Gartzfel).

24. No lugares (11-03-11)

La muerte no es un lugar. Es un tránsito, una sección, un corte de la vida. Un umbral; como una puerta, la entrada a un sumidero.
Supongo que al morir uno deja de estar donde está: se expande o se diluye… se desplaza…
Pórtico de la ausencia.
No lugar por antonomasia, o lugar sin lugar, término sin ámbito.

¿Y la nada? La nada es una aspiración, un vértigo, una conjetura insólita… la apertura a "ningún lugar", al lugar del ningún lugar, al lugar sin lugar, o al lugar de todos los lugares deslugarizados.
La nada es la deslugarización de lo lugarizante… el vaciado de la envolvencia totalizadora, la tensión de la ausencia indefinida.
Ausencia de lo ausente.
Ausentado de cualquier sentido.
Pero esto no es un lugar convencional, o es un lugar inlugarizable, o es la ausencia de cualquiera y de todo lugar.

25. Lugares (13-03-11)
M. Molina. "Vidas adultas en el cine" (Babelia 12/03/11).

"Poetry"… película para ser habitada. Para ser lugarizada entre el rumor de las aguas de un río y la voz de una mujer… que dice la mitad de un poema…
"De dioses y de hombres". Película de un convento cisterciense en Argelia.
… con espacios interiores habitados por monjes –como los interiores de Zurbarán- juego de claridades y sombras… de los hábitos blancos en interiores iluminados por velas.

*

Es difícil hacer películas sobre personas con capacidad de contemplación y cordialidad… porque son invisibles en el discurso público.
Una clase política ha usurpado todos los espacios de la vida cívica.

26. Lugar (15-03-11)

EPISTEME. Michel Foucault ha llamado e*pisteme,* y también “campo epistemológico” a la estructura subyacente y, con ello, inconsciente, que delimita el campo del conocimiento, los modos como los objetos son percibidos, agrupados, definidos. La e*pisteme* no es una creación humana; es más bien el “lugar” en el cual el hombre queda instalado y desde el cual conoce y actúa de acuerdo con las resultantes reglas estructurales de la *episteme.* El estudio de una *episteme* no es por ello una historia. No es ni historia global ni historia de las ideas, sino arqueología. No puede hablarse de continuidad entre diversas *epistemes* y por ello no puede hablarse de una historia de *epistemes.* De hecho, no hay tampoco continuidad o, en todo caso, progreso histórico dentro de una *episteme.*
Las ciencias humanas modernas no han constituido, según Foucault, la *episteme* moderna: «es más bien la disposición general de la *episteme* lo que da su lugar, llama e instaura (las ciencias humanas) permitiendo constituirse al hombre como su objeto » *(Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines;* 1966, página 376). Así, en el mismo sentido en que la gramática y la historia natural formaban parte de la *episteme* clásica (la *episteme* de la cultura occidental que se inauguró hacia mediados del siglo XVII), las ciencias humanas forman parte de la *episteme* moderna, «la que, a comienzos del siglo XIX, marca el umbral de nuestra modernidad» *(op. cit.,* pág. 13). La *episteme moderna* ha dibujado inclusive el perfil del hombre como «el que hace su propia historia», pero el «hacer su propia historia» es algo inscrito en el ámbito de una *episteme.* Así pues, no es, en realidad, el hombre el que hace su propia historia, sino que la *episteme* hace tal hombre (que de este modo deja de hacer, literalmente, o absolutamente, su propia historia). El «fin del hombre» de que ha hablado Foucault es simplemente el fin de una *episteme* en la que el hombre ha aparecido como si fuese el principal objeto del conocimiento. La noción de *episteme* puede ser considerada como una noción estructural –como uno de los aspectos que puede asumir la idea de estructura tal como ha sido elaborada por los estructuralistas-. En todo caso, parece constituirse como una estructura profunda, «inconsciente»,· «no humana»,-no producida ni por las acciones individuales ni siquiera por supuestas acciones colectivas de hombres. A la vez, una *episteme* es discontinua con respecto a otras. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en Foucault, lo que importa más en la *episteme* no son supuestas conexiones internas que obedezcan a una especie de armonía preestablecida; importan sobre todo las discontinuidades, las rupturas, la ausencia total de un centro y una como «dispersión». Cómo puede hablarse, si puede efectivamente hablarse, de una unidad de la *episteme,* es asunto poco claro. Tal vez no hay semejante «unidad»; acaso lo que hay son, como Foucault apunta, series de series. Por eso la *episteme* se distingue no solamente de una «concepción del mundo y de la vida» o de una «visión» -aun si no es la concepción o la visión de nadie en particular-·, sino también de un sistema estructural de reglas. En todo caso, si hay reglas, éstas no determinan la serie de series, sino a la inversa; las reglas surgen del «cuadro» que, como el de la imagen de la televisión, está formado de series discontinuas. La *episteme* puede ser considerada así como una estructura aun más «profunda» y «subyacente» que todas las estructuras.
Hay ciertas analogías entre la noción de *episteme* y la de paradigma (en algunos de los sentidos que se han dado a este término en el curso de los debates centrados en torno a las ideas de Thomas S. Kuhn). Algunos sostienen que, lo mismo que el concepto de paradigma, el de *episteme* plantea el problema de su comparabilidad con otras *epistemes* (sea una comparabilidad global o una comparabilidad de algunos de sus elementos («series» en Foucault; términos teóricos en las ciencias naturales) con elementos. de otras *epistemes).* A ello se agrega el problema de la sucesión de *epistemes.* En una de las primeras fases de la concepción de paradigma en Kuhn se ha apelado a la aparición y proliferación de anomalías.
No existe tal recurso para una *episteme.* Por otro lado, estos problemas han de ser para Foucault otros tantos seudo-problemas. No en vano no se trata de historia, sino de «arqueología», y no en vano se destaca la completa des-centralización de la *episteme,* las rupturas y las discontinuidades. Los críticos de Foucault y los de la «simple» noción de paradigma arguyen, en cambio, que subsiste un problema, y es el' de la posible inteligibilidad de aquello de que se habla, aun cuando aquello de que se habla sea a la vez, si no primariamente, aquello en virtud de lo cual se dice esto es, se produce el discurso (VÉASE) o el enunciado (VÉASE).

(Diccionario filosófico. J. Ferrater Mora).

27. Lugar (15-03-11)

Vemos la episteme (de Foucault) como lugar de resonancia del conocer, como ámbito de vinculación y génesis, de “visiones comprensivas”, enlaces formadores, y gestos organizativos (arquitectónicos).
Como ámbito de las metáforas que nos piensan” (Lizcano), resonante de posicionamiento significador, de arranque sistematizante.
Episteme es reverberación vinculante.

28. Lugares de saber (1) (16-03-11)

O “Lugares del saber”… (de los saberes?).

Lieux de savoir… Espaces et communautés. Ed. Albin Michel.

Lugares del trabajo sabio.
Son los ámbitos de relaciones que conducen a la producción de saberes, ámbitos de relación, de estancia, de intercambio.

Saber es tener sabor… degustar, conocer por medio de la descripción y la demostración.
Saber es decir, prever para actuar (Bergson).
Saber es sentirse instalado en el interior de una dinámica actuante, productiva.
Entre la opinión y la certeza…

Son lugares históricos de trabajo sabio… (dialógico, descriptivo… etc).
Los jardines y pabellones Chinos (que recreaban mundos en pequeño), los laboratorios actuales, los estudios del Renacimiento.
Lugares entre la intimidad y la ostentación, entre la reflexión y el manifiesto… donde conjeturar, dudar, tantear y exhibir.
Lugares de exposición, de trabajo activo y de “derrame”. “Dispositivos” de caza (de Certeau), de “aposturas”…
El saber instituye vínculos, crea familias de sangre, de espíritu y de razón, en la medida en que la elaboración (del saber) no tiene sentido sin su transmisión.
El saber… funda, busca posiciones sociales.
La elaboración transmisión y conservación de los conocimientos de los colectivos sabios necesitan “poner en texto” el saber (textualizar, narrar almacenable).
Apuesta de lo escrito…
Hay tradiciones orales… (recitados de corazón) y escritos. El libro para copiar y para leer, luego, es el centro de actividad sabia… reflexiva y transmisora.
Descriptiva…
La escritura del saber permite la construcción de bibliotecas y bancos de datos… como almacén de prácticas, descripciones políticas…
B. Latour: “Es peligroso pensar el saber al margen de los medios que lo producen y lo exponen ya que ellos pertenecen al campo de conocimiento”.
Los medios del saber dan acceso a la reflexión sobre el saber mismo, y sus modos de elaboración y transmisión.
Los entornos o “envolventes” del saber son los edificios y las relaciones entre las funciones del saber y las propiedades de los espacios (locales).
La presentación de sí que en el plano del saber se centra en el oficio y revela que el espacio es menos una decoración que un reflejo de las concepciones y puestas en juego del conocimiento.
En el Renacimiento se ponía en espectáculo al saber.

29. Lugar vacío (18-03-11)

J. de Oteiza (07/05/85)

(MEMORIA)

PROYECTO Izarrak alde (del lado de las estrella, con el cielo)

Espíritu del proyecto

En 3 apartados, con dos ideas fundamentales el 1 y el 2, y el para una consideración final, resumimos la explicación y justificación de nuestro proyecto.

La muerte como viaje

1) Hemos rechazado la idea con la que se construyen nuestros cementerios como residencia de los muertos o ciudades de llegada y que se contradice con la idea cultural, religiosa, de la muerte como viaje, como partida a un más allá que puede estar fuera de este mundo o en éste". A la fórmula "*aquí yacen"* correspondería más justamente la "*desde aquí han partido, se han ido".* Oponemos al concepto de cementerio como espacios ocupados, la construcción espacial vacía y sagrada que simbolizaría religiosamente una estación de salida desocupada de ferrocarril o aeropuerto.

Metamorfosis con la muerte

2) Coincide esta idea vacía como concepción espacial de cementerio con nuestra sensibilidad en tradición vasca como percepción religiosa de los espacios vacíos. En reciente exploración de nuestro arranque cultural preindoeuropeo parece definirse un mito de metamorfosis de la muerte que hasta lingüísticamente encuentra apoyo. La raíz preindoeuropea ARR, nada utilizada como arro, "hueco", "concavidad", alude en nuestro matriarcalismo original al gran Hueco-madre del cielo en el que las estrellas funcionarían religiosamente como los fuegos en la puerta terrenal de los hogares y santuarios y así expresados y convertidos sobre la muerte y llenos para siempre de luz en las noches.

Comprobamos semánticamente en la familia con el fonema ARRO, y estrella es izarra, itz -ARR, ser en el gran Hueco del cielo, que en toponimia se traduce como altura, así en IzARRaitz, piedra en el cielo, en lo alto. Que ARRats es noche, como el gran Hueco. Que resucitar es ARRpiztu, encendernos en el cielo. Que viejo es zarr, s (SU) ARR, ya cercano, rectamente alcanzando el cielo. Y ARRte, encina, corno árbol sagrado por su forma cupular y simbólica del hueco del cielo.

Signo sagrado con acrópolis y arquitectura

3) La adaptación del terreno propuesto para el nuevo camposanto a estas ideas fundamentales sobre nuestra primera y original identidad cultural y religiosa, resulta tan exacta que sorprende, La cresta de la colina quedaría como una pista de despegue al ciclo abierto sobre la mar entre las dos señales como de aeropuerto, a la izquierda el promontorio de Urgull a la derecha el de Ulía.

escultura

En el arranque de esta pista, de este eje longitudinal de oriente a poniente, se cruza en conjunción monumental y simbólica, un prisma elemental de arquitectura como entrada al recinto sagrado y que, sobresaliendo hacia la vertiente sur, bien como prolongación del prisma del edificio horizontal o bien como placa de hormigón para aparcamiento, funcionaría como lecho, como una alta cubierta en la zona primera y puerta de acceso al recinto de la colina, Hemos buscado acuerdo de naturaleza y geometría, de acrópolis y arquitectura, como signo religioso de monumental inmovilidad. Se concentra el cementerio entre la parte alta y la ladera sur, quedando la vertiente norte arbolada y con paseos de acercamiento que deberá Irse enriqueciendo con estelas conmemorativas y escultura funeral y simbólica corno resultado de exposiciones y concursos que tendrían que tener en cuenta el destino de esta zona menos importante como cementerio del recinto.

escalera sumergida

En la parte técnica de esta memoria se trata de la circulación, camino, escalonamientos, enterramientos y toda clase de precisiones con la ladera sur, Podemos anotar aquí que en la zona interior destinada a estanque para las aguas, se producirá de modo natural una impresionante y metafísica evocación

escultórica, la escultura de la escalera sumergida, como puerta simbólica, especular del cielo.

<u>Memoria técnica</u> vendría a continuación.
Con la cantidad de precisiones, todas, que faltan, planos de maqueta, fotos, aquí camaradas arquitectos ánimo, nos vemos el viernes (adelanto estas notas para discutirlas al final en la Memoria).

Alzuza, miércoles 7-5-85

30. Dentro, fuera (21-03-11)

"Dios", Juan José Millás

Soñé que no era yo el que estaba dentro del mundo, sino que era el mundo el que estaba dentro de mí. Con los ojos cerrados, podía recorrer los continentes y los océanos que me habitaban. Aquí estaba Asia, aquí África, aquí Europa… Iba de un continente a otro como el que va de su corazón a su hígado. Y percibía, con la intensidad de un dolor de muelas propio, el terremoto del Japón y el tsunami posterior, así como las grietas de aquella realidad que desde la televisión y los periódicos resultaba tan distante. Comprobaba dentro de mí el aumento de la temperatura de las centrales térmicas y sentía cómo se fundían sus soportes de acero y cómo la radiación silbaba al escapar por las llagas de los sarcófagos. Dentro de mí estaban Libia, y Egipto y Túnez. Me cabían todas las montañas, todos los ríos y los valles de la Tierra. Pero también dentro de mí podía escuchar, si me lo proponía, el silencio de un universo hueco, como las aulas de un colegio en pleno mes de agosto.
Comprendí dentro del sueño que cada día, al abrir los ojos, proyectaba hacia el exterior esa realidad interna creando la ilusión de que se encontraba fuera, de que me contenía: un efecto óptico, como el del Sol cayendo sobre el horizonte. Entonces, aún dentro del sueño, me di cuenta de que yo era Dios, un Dios triste y solo, un Dios abandonado, un Dios gordo y cutre y aburrido, que combatía su soledad, su miedo, su agonía, imaginando dentro de sí un universo que al abrir los ojos se colocaba fuera. Todas aquellas criaturas con las que me cruzaba, por ejemplo, en el Corte Inglés (una de mis invenciones más alucinantes) eran en realidad espejismos. El cosmos estaba desierto, vacante de todo cuanto no fuera yo. Desperté horrorizado y al atravesar la frontera entre el dentro y el afuera de mí mismo, el Dios cutre del sueño devino en un pobre diablo.

31. Poesía como lugar (21-03-11)

Mario Campaña. "En el próximo mundo".
La poesía no es una identidad. Es un destino – un lugar donde se habita en permanencia. Lugar de estancia (estática pero apasionada).
Los versos no narran: dibujan el cambiante contorno donde podría suceder toda acción.

En el próximo mundo
Lo viejo será joven y lo joven
Primero existirá en su pura belleza.
Luego madurará y será aún más joven.
Sin estrépito el mundo empieza mudo
un hueco calcinado…
En el próximo mundo…
Mundo ausentado… tenso.

Todo será hecatombe armónica, hueco ferviente donde tejer con palabras imprevistas, el bienestar de la cercanía entregada… esbozada, fantaseada… en cuyo seno nacerá sin tiempo… la palabra inalcanzable…

32. J.L Pardo. Anotaciones (24-03-11)

Pardo se instala tranquilamente entre "arquitectos" ... insatisfechos ... inquietos. Viene protegido por sus libros... que algunos han leído. Y no tiene voluntad de confrontación. Viene a dialogar, viene a aproximar su trabajo a los ámbitos que se abran con las preguntas que se formulen....
Le hablan de "espacios de transición" de lugares intermedios, de paso...
Aparece en la respuesta algo así como el tránsito (entre paradigmas?).
Habla del tiempo como lugar, del espacio descualificado .. . en el seno de una inevitable añoranza arcaica de ciudad.
Los arquitectos no diferencian entre las intenciones narrativas de los promotores-productores de "espacio ciudadano" y los impulsos consumidores diagramáticos negativos y contradictorios de las narrativas de los usuarios.
Piensan que los usuarios están para seguir las instrucciones de uso que los arquitectos inducen de sus fantasías configuradoras.
Pardo apunta a la intimidad como situación (¿?) o lugar en el que se comunican contenidos (impulsos, reacciones) no informativas, no incluidas en el lenguaje.
Dice que la intimidad funda lo común, como conexión abierta y resonante de lo inexplícito.
De la intimidad sale lo común, lo impersonal, lo inconfesable, lo desobrado ... que apunta a lo público y lo privado, lo próximo y lo extraño.
La narración es el lugar lugarizador, el ámbito (grado cero) de la lugarización.
Luego habla del vacío inocupable (sin lugar?) donde aparece la democracia griega.

Señala un lugar inocupable, inapropiable, que impide instalarse en su interior.
Lugar de pura exterioridad.

Después señala, con Sennett, los edificios como ámbitos infinitamente reciclables, readaptables.

33. Lugarizar (24-03-11)

Descubro que J.L. Pardo ha escrito mucho sobre los lugares (en "Nunca fue tan hermosa la basura", las formas... etc.). Recuerdo que Ignacio G. de Liaño también tiene escritos apropiables. ("Lugares de placer y culpa", "Mundo, magia, memoria", etc.). (Buscar "Teatro de la Memoria") y Nuberg Schulzt “Genius Locci”).
Advierto que el lugarizar está en el discernir, el distinguir, el discriminar, advertir...
Es el fenómeno en tanto aparición que se distingue de un fondo en el que ocupa una posición.

*

Discernir se hace siempre que se significa una figura sobre un fondo. En esta operación el lugar es el fondo donde se recorta lo que se discierne en tanto que intenta significar como resonancia en ese entorno en donde se hace apreciable.

*

Lugar es, así, resonador, significador, discretizador. Ámbito donde el resonar discierne... y donde la discretización se impone... y donde la significación se inflama.

*

Las disciplinas filosóficas son lugares... paradigmáticos... las reflexiones... los discursos... todo hacer destila y aparece encauzado en un lugar, en un ámbito que da entidad significante a lo destilado/encauzado/producido... con o sin el concurso de la reflexión...
Ese ámbito implícito despertado por todo hacer/reflexionar es la khora (buscar aDerrida).

*

Todo ámbito de atención activo/discursivo/reflexivo es un lugar.

Empezaré por señalar el lugar y la lugarización para inventariar pacientemente lugares.
¿Tendré vocación de entomólogo?
Es posible que no se pueda hacer nunca otra cosa distinta que inventariar que viene a ser ubicar en un lugar habilitado a tal fin....

*

Viajábamos por la llanura castellana, entre Valladolid y Palencia. Era una mañana espléndida, con un sol limpio que encendía todos los colores hasta hacerlos disolventes de cualquier emoción.

El coche era la cápsula en que, quietos, nos desplazábamos por un inmenso páramo... que nos invitaba a parar y sentirlo como envolvente estimulador.
En este viaje ¿dónde está el lugar... y cuál era el no lugar...?
Quizás el lugar era la cabina del coche que nos proporcionaba quietud, la cúpula del cielo abarcando el paisaje y nuestra conciencia de viajeros distraídos, sin prisas, que nos desplazábamos disfrutando del pasar... del entrever... de sentirnos vivos...

*

¿Y el no lugar? Quizás lo de menos era los detalles, los destellos... los asomos, aquello mismo que nos hacía inscritos en un desplazamiento.
El No lugar puede ser lo que no se puede apreciar al desplazarse, es decir, lo que desaparece en el desplazamiento... lo que lo acompaña de significación abierta para hacerlo posible.
En este caso, el no lugar sería un lugar difuminado, un lugar vivido como mediador del desplazamiento... lugar que se abre como espacio... que se hace abstracción, que deja de ser representación, que deja de ilustrar... que se deja de leer... para usarlo como resistencia (o dificultad, o facilidad) del discurrir...
El no lugar es un lugar borrado...

34. La falta de lugares (1) (25-03-11)

J. L. Pardo. “Nunca fue tan hermosa la basura”. (Círculo de lectores, 2010).

Lugar visto como extensión habitable, definida y limitada (y abierta)...
Pardo piensa que esos "enclaves" están desapareciendo por obra de la globalización.
En principio eran los lugares (exteriores) que proporcionan a los hombres y a las cosas una significación, un origen, una morada y un destino (¿?).

Pardo ve el lugar desde fuera, como ámbito de discernimiento reconocible y fijo... como marco de aparición y estancia... como encuadre ordenado engarzado en una continuidad de amplitudes encasilladas…

Señala que los lugares se recuerdan como ámbitos de significación resonante (interior).

Aquí Pardo pasa del lugar exterior al lugar interior aunque no establece vínculos resonantes entre ellos.

Pero como ocurre con la extrañeza del lugar original, dice: las palabras han dejado de hablarnos en nuestra lengua para volverse ambiguas y vacías... Cuando regresamos no existe el lugar en que nacimos.

Claro. No puede existir... ni desde fuera, ni desde dentro, ni desde la resonancia del interior en el exterior (que es en lo que consiste un lugar).

Pardo llama espacio al lugar vaciado, inhabitable y abstracto.

El espacio es un ningún lugar.

Para los matemáticos el espacio es un lugar de evidencia exacta relacional. Lugar del pensamiento, donde no caben las personas y sus pasiones.

El espacio matemático es un lugar inhabitable pero...

quizás lugar, ámbito de resonancia de evidencia.
Hay lugares habitables e inhabitables pero, desde fuera, lugares objetivables...

Pardo habla de la designificación del territorio... (como en Nada o en Emaus), con añoranza enfermiza.
Designificación-> insignificancia.

(Castoriadis) -> vaciado, abstracción -> Nada -> mercancía capitalista.
Habitar -> es localizar, significar.

Significar es localizar el afuera habitándolo.

¿Hay algo más que nada?...
(Nada, de J. Teller).

El espacio global es un proceso de generalización y abstracción sin límites -> la nada donde nada habita.

Entiende lugar como domicilio de algo... como referente de un recuerdo...

¿Tener origen es tener un lugar natal?
Las obras de arte explican lugares originales. Hay lugares del Espíritu, lugares culturales custodiados por obras de arte. Ya que sólo los lugares poetizados son lugares habitables. Los verdaderos lugares los fundan los artistas (poetas incluidos).
Origen es el lugar en que habitamos... ámbito de referencia de nuestra mismidad (la memoria vacía) rebotando....
Las obras de arte, como mundos vaciados, determinar lugares genéticos para aquellos que son estimulados por ellas.

Las obras de arte son llamadas al umbral del lugar que anuncian y constituyen.

****

Mi lugar natural de estancia afectada es la 2ª Guerra Mundial que no conocí directamente.
Mi lugar natural de creación es el ensayo filosófico y la plástica que me rodean y me estimulan.
Mi lugar natural de interacción es estar con otros dialogando. La pedagogía artística.

Nada es lo que había sido.
Todo fluye... Nosotros también...
La ilusión de algo fijo es un delirio....

Los lugares se convierten en obras de arte que hay que comprender desde su propia alteridad identitativa, es decir, en el contexto cultural inmanente que ellas mismas constituyen... (círculo hermenéutico).

Un lugar es un círculo hermenéutico.

Al reconstruir el lugar entero (con su contexto) a partir de la obra, se reduce prácticamente a cero la ambigüedad del significado (esto se hace conjeturando una génesis) pero se cierra la posibilidad de verificación.

El círculo hermenéutico fluye otra vez cuando la reconstrucción del lugar de la obra sirve para encauzar dialógicas y pasiones, y para estimular el acometer nuevas obras (el fluir fáctico).

El lugar de cada uno es su lengua, invención gracias a la que tenemos mundo - marco en el cual nuestros actos pueden tener significado
Lo fuera de lugar es lo extraño, lo en busca de significado.
<u>Pero las obras de arte siempre son anacrónicas.</u>
Siempre aparecen fuera de su lugar, son embajadoras de un lugar ausentado....
Las obras de arte son los féretros donde reposa su lengua, su actividad generadora, su lugar.

Hay que saber ahora que las obras nunca han tenido un lugar "preciso", que las obras siempre son apariciones de lo impersonal, que los propios artistas reciben como novedades desconocidas, como anuncios de mundos inanticipables, perdidos en el mismo momento que se hacen patentes. Las obras de arte son lugares del enigma de su formación, de su génesis-dialógica-au-sentida y ausentada.

*

Para Pardo el arte contemporáneo (en no-representativo) imita un modelo nihilista… ya que es significante sin significado objetivación sin contexto (será un contexto exterior, referencial (?)).

Pardo ve el arte actual como basura, como residuo de culturas desaparecidas....

Incapaz de vislumbrar una nueva cultura a la búsqueda del poder del cuerpo, de lo inimaginable, de lo improgramable… de la espontaneidad... co-apasionada... dialógica, de lo sorprendente liberador, des-convencionalizador.

Ensayo sobre la "falta de lugares" (místicos?) (Objetivos sagrados?).
Pardo nos enseña su fascismo: autoritario y nostálgico:

Malo es, sin duda, querer apoyar la defensa del lugar en la naturaleza (malo por falso y por moralmente atroz), pero no es mejor sustentarla en el Espíritu, cuando esto significa que *nada hay* que justifique una interpretación en lugar de otra (como no sean equilibrios de poder), *nada hay* que legitime una ficción y descalifique otra. Si todas las culturas valen lo mismo, ninguna vale nada, *si* todos los lugares son sagrados ninguno lo es y si todas las ficciones son verdaderas su resistencia sólo puede apoyarse, efectivamente, dada su indigencia, una violencia, una violencia tan ciega, injustificada y vacía de propósito como la que se atribuye a los agentes de Nihilismo S.A.

La formación de lugares históricos, geográficos, culturales- es siempre algo derivado y no originario, el resultado de una negociación, de un acuerdo, de una relación de fuerzas o de un enfrentamiento violento, nunca un producto espontáneo de la naturaleza o del espíritu (salvo en la medida en que lo sean todas estas cosas mencionadas).

O sea, que en ciertos modo son ficciones, pero ficciones consolidadas por la convención y el sometimiento voluntario. Por eso siempre resulta confusa la invocación de la naturaleza o del espíritu-y en suma, de la tradición-como motivos para modificar las fronteras o ampliar los poderes.

Si todo lugar nace de trazar un círculo-¿hermenéutico?- Que distingue entre lo interior y lo exterior, puesto que es preciso nombrar lo excluido para excluirlo, y aunque sea de ese modo tan paradójico, lo exterior forma parte de la definición del interior.

Luego el lugar es un sitio en donde algo no está en su lugar, y no por culpa de ningún empresario desalmado. Lo que hace lugar es una impureza en el origen. ¿Cómo llamar a ese algo que está en un lugar que no es el suyo, que no pertenece al lugar en el que esta, o que falta a su lugar propio? A eso lo llamamos obra de arte.

La obra es cosa que no se sabe muy bien dónde colocar ni qué significa, por faltar a su lugar propio y sobrar en el ajeno-es una cosa que se convierte en tal porque se cambia de lugar (a cualquier cosa podría, en efecto, llamarse arte, con tal de que les falte lugar), como los utensilios indígenas que se convierten en piezas de museo-es decir, cambian de lugar y pierden sus denotaciones y funciones primarias-cuando su sociedad se extingue. Pero este simple hecho-que una cosa esté fuera de su lugar- hiere al lugar en donde está porque le recuerda que se puede cambiar de lugar y, en una palabra, que *hay* otros *lugares*.

Y si todo lugar está definido por tener una cosa de más-una obra de arte, diríamos-, entonces hay algo previo al lugar, algo que al menos lógicamente le precede, y es el tránsito mismo, el trayecto, el traslado. También podemos ahorrarnos la nostalgia: *en el principio no era el lugar, en el principio era el traslado*, con lo que el traslado tiene de pérdida de la propia esencia, de la propia identidad, del propio espíritu y de la propia cultura, con lo que tiene de desnaturalización y de falsificación.

Las obras de arte se parecen a esas notas: están siempre en lugares de tránsito, frecuentados por viajeros que, como los deportados de esta historia, no son ya de ningún lugar, están en paradero desconocido, en el no lugar, vienen de un lugar que no es ninguno (¿o es que acaso un campo de concentración es algún lugar?) Y, aunque ellos no lo saben, van a otro sitio que tampoco es un lugar; los artistas no son mejores que ellos, tienen su mismo origen y su mismo destino (o sea, ninguno), simplemente hicieron el viaje primero y dejaron esas inscripciones para que quienes les sucedieran pudieran vivir algo que, de otro modo, resultaría insufrible, les dejaron esas instrucciones para sobrevivir al no lugar, para hacer mínimamente habitable lo esencialmente inhóspito, para inventar un modo de vivir allí donde no se puede vivir.

Así pues, repitamos la pregunta, ¿qué es lo que alienta el hálito de la obra de arte? ¿Es el aliento de otro lugar, un lugar al que habríamos de trasladarnos para estar dónde debemos, nuestro auténtico lugar, al que pertenecemos, la utopía que debemos realizar y donde cada uno estaría en su sitio? No, ciertamente: ese lugar donde todo está en su sitio y nada sobra ni falta no es el paraíso perdido, es el infierno. *Lo que alienta en la obra de arte es* el hálito del no lugar o, dicho más claramente, *el hálito de lo global*. La obra de arte es un fragmento de espacio global inyectado venenosamente en el espacio local.

Sería, y es innegable, que Dickens «se basó» en el Londres de su tiempo para crear ese Londres desprendido y común, y que el espacio literario por él creado es perfectamente distinguible de la Cuernavaca de Lowry o del Madrid de Galdós. Pero esto sucede porque, como ya he dicho, la obra de arte es un fragmento de espacio global inyectado en el espacio local, es decir, un observatorio del espacio global: el punto de vista, por así decirlo, es local (es el Londres de la época de Dickens), pero lo visto desde ese punto es el espacio global, y localizable.

35. Lugares: el Imaginario/metafórico (1) (27-03-11)

E. Lizcano. “Metáforas que nos piensan”. (Ed. Bajo Cero).
E. Lizcano. “Imaginario colectivo y creación matemática…” (Ed. Gedisa, 1993).

Hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible...; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos resquicios de sinrazón para saber (recordar) que es falso (J. L. Borges).

Lo imaginario es de acuñación reciente.

Seguramente es un lugar, junto a la memoria, donde bulle la fantasía (la mediación reflexiva mundana).

Para los griegos logos reemplaza a mythos (logos-razón- fe en la razón).
Bajtin desvela el imaginario popular medieval.
Imaginarios Renacentista, barroco... burgués, romántico.

Imaginarios como paradigmas foucalianos, como ámbitos de asignación, como ámbitos cognitivos, como mecanismos de significación, como encuadres arquitectónicos del saber, como ideologías, como escenarios de la extrañeza asumible.

Los años 70 (la postmodernidad) ponen por encima la representación de lo representado, lo virtual de lo real, los sueños sobre la razón.

Imaginario como visión del mundo... como versionarización del mundo... la Razón es una forma imaginal de seducción.

Hoy lo imaginario es estudiado por muchas disciplinas, impulsado por Durand (y Bachelard, y Castoriadis).
El imaginario colectivo construye hasta la matemática.
En la implantación escolar de la matemática se juegan auténticos pulsos de poder orientados a la colonización de diferentes imaginarios locales.
La matemática clásica está inspirada por la adhesión (clásica) al vacío, al no-ser... y fue incapaz de construir el concepto de cero o de número negativo (estos conceptos eran "sin lugares" a-topos).
El imaginario está antes que las imágenes haciendo posibles unas e imposibles otras. El imaginario educa la mirada, mirada que mira las cosas a través de las configuraciones Imaginarias de las que el ojo se alimenta.
La cosmovisión occidental tiene horror al vacío.
Cada imaginario es un cerco y un bullir de posibilidades.

El imaginario en que cada uno habitamos, el imaginario que nos habita, nos obstruye ciertas percepciones, nos hurta ciertos caminos pero, también, pone a nuestra disposición toda su potencia, todos los modos de poder ser de los que él está previado.

Imaginario... lugar relacional, de ficción semántico-sígnico de fluencia por entre esquemas activos..., condensadores,...

El viaje a los supuestos orígenes (origen es su-posición) faculta para captar lo que tienen de participio los llamados "hechos", es decir, permite verlos como resultado de un hacerse al que van moldeando los distintos avatares imaginarios que acaban consolidando tal hacerse en un hecho.

Diferenciar el imaginario del origen y el del originado

¡Se podía pensar, y pensar muy bien, haciéndolo por analogía y no por abstracción! ¡Se podía pensar, y pensar muy bien, sin pretender desgajar un lenguaje ideal, como el de las matemáticas, de su sustrato imaginario, sino manteniendo enredadas el álgebra y la mitología, la aritmética y los más centrales rituales de adivinación!

Imaginario hacer referencia a imagen e imaginación. Todos señalan a las imágenes como los habitantes del mundo de lo imaginario.
Hay un imaginario que privilegia la visión y su producto.

Por un lado, el término imaginario hace referencia evidente a 'imagen' e 'imaginación'. Y, ciertamente, todos los estudiosos coinciden en señalar a las imágenes como los principales –cuando no exclusivos- habitantes de ese mundo (o pre-mundo) de lo imaginario. No es menos cierto que es contra las imágenes y su oscuro arraigo en el imaginario popular contra lo que han luchado los distintos intelectualismos ilustrados, desde el islámico o el protestante hasta el cartesiano o el de la ciencia actual. Pero tampoco es menos cierto que también esos movimientos iconoclastas son fuertemente deudores, en el caso europeo, de una cultura que privilegia la visión y su producto (la imagen) hasta degradar, cuando no aniquilar, el valor de cualquiera de los otros llamados cinco sentidos: oído, olfato, gusto y tacto, por no hablar de otros sentidos no menos ninguneados, como el sentido común o el sentido del gusto por la palabra hablada.
De hecho, las reiteradas cruzadas racionalistas contra el imaginario se han llevado a cabo, paradójicamente, en nombre de imágenes, en nombre de esas imágenes abstractas y depuradas de connotaciones sensibles que son las 'ideas' (no olvidemos que también éstas provienen del verbo griego ê*idon*, 'yo vi'). El imaginario, pues, no puede estar poblado sólo de imágenes. Incluso, como veíamos antes, debe situarse un paso antes de éstas, pues de él emana tanto la posibilidad de construir cierto tipo de imágenes como la imposibilidad de construir otras.

El paso de la oralidad a la escritura es, en Europa, un tránsito del trato al con-trato, de la revelación cara a cara a la negociación entre extraños, entre individuos abstraídos/extraídos de su situación vital concreta.

La lectura y la escritura son umbrales de la extrañeza... lugares de extrañamiento y ausencia...
Abstracción es extrañamiento, des- ubicación.
El montaje es un mecanismo de la extrañeza.

Los términos que empleamos están cargados de imaginarios particulares.

Dicho de otro modo: cada término arrastra un imaginario (un ámbito de significación) asociado y tendencial.

Debe de haber un imaginario burgués matizado para "la arquitectura", como un lugar religioso donde flotan los "buenos edificios".

Imaginario – paradigma – ideología – cosmovisión – cognoscibilidad - significatividad (función significadora).

La consideración del imaginario como campo de batalla en el que se libraron conflictos sociales ha sido apreciada por los estudiosos marxistas sobre ideología.

Esta escuela expulsa lo imaginario que no es su imaginario al reino de la ficción entendida como mentira, como engaño.
En el marxismo lo imaginario y lo simbólico se oponen a la praxis (a la realidad material).

Por paradójico que pueda parecer a primera vista, en esto vienen a coincidir el imaginario marxiano y el del positivismo más reaccionario. Ambos comparten lo que los estudios sociales de la ciencia han llamado 'ideología de la representación' o lo que Richard Rorty ha definido como 'filosofía del espejo'. La imagen central para este imaginario es ésa, la del espejo. Por un lado estaría la realidad, una realidad exterior independiente de cualquier forma de representarla, el mundo de los hechos, los hechos *puros y duros*. Por otro, el espejo en el que la realidad se representa: es el universo de las representaciones, lo simbólico, lo imaginario. En el mejor de los casos, ese espejo refleja fielmente la realidad, la duplica; es el caso de la representación científica de la realidad, único lenguaje verdadero para positivistas y para marxistas, y ante el que comparten la misma beata fascinación. En los demás casos, el espejo deforma los hechos, bien sea para ocultar o distorsionar la realidad del dominio de unos sobre otros, invirtiéndola como se invierte la imagen en la 'cámara oscura', bien sea por incapacidad de los seres humanos para obtener una representación adecuada: los ídolos de la tribu, de la caverna, del mercado y del teatro interponen entre el hombre y la realidad un 'espejo encantado'. Retoños ambos del imaginario burgués ilustrado, positivistas y marxistas quedan atrapados en la ideología de la representación. El desprecio que unos y otros comparten por los imaginarios populares y el lenguaje común u ordinario en el
que éstos se expresan es sólo una consecuencia lógica de esa herencia ilustrada, radicalmente antipopular.

Ideología marxista-imaginario de la representación (convencional).
El imaginario lato aparece con la actitud de sospecha y escucha (P. Ricoeur).

Con la tensión extrañamente abierta a lo impersonal.

En primer lugar, lo imaginario no es susceptible de definición. Por la sencilla razón de que es el la fuente de las de-finiciones. La imposibilidad de su definición es una imposibilidad lógica. Pretender definirlo es tarea semejante a la de –según el proverbio chino- intentar atrapar el puño con la mano, siendo el puño sólo una de las formas concretas que la mano puede adoptar. Pero su in-definición no trasluce un defecto o carencia, sino, al contrario, un exceso o riqueza. Lo imaginario excede cuanto de él pueda decirse pues es a partir de él que puede decirse lo que se dice. Por eso, al imaginario sólo puede aludirse por referencias indirectas, especialmente mediante metáforas y analogías. La "claridad y distinción" que Descartes reclamaba para los conceptos son del todo impropias para aludir a lo imaginario, lugar más bien de claroscuros y con-fusiones o co-fusiones. Lo imaginario no constituye un conjunto ni está constituido por conjuntos. Castoriadis dice que está integrado por 'magmas', como pueden ser el magma de todos los recuerdos y representaciones que puede evocar una persona o el magma de todas las significaciones que se pueden expresar en una lengua vernácula determinada. A su modo de actividad se ha aludido como 'murmullo', 'ebullición', 'manantial', 'torrente', 'raíz común', o 'agitación subterránea'. En cualquier caso, lo imaginario es antes actividad que acto, verbo que sustantivo, potencia que dominio, presencia que representación, calor que frío, antes líquido o gas que sólido o solidificado.
En segundo lugar, ese torbellino imaginario, está originando permanentemente formas determinadas, precipitando en identidades, con-formando así el mundo en que cada colectividad humana habita. Sus flujos magmáticos se con-solidan, se hacen sólidos al adoptar formas compartidas, dando consistencia al conjunto de hechos que tiene por tales cada sociedad. Como decía Nietzsche, la realidad, lo que cada grupo humano tiene por realidad, esta constituida por ilusiones que se ha olvidado que lo son, por metáforas que, con el uso reiterado y compartido, se han reificado y han venido a tenerse por "las cosas tal y como son". De ahí que, como veremos, la investigación de las metáforas comunes a una colectividad sea un modo privilegiado de acceder al conocimiento de su constitución imaginaria.
Lo imaginario alimenta así esa tensión entre la capacidad *instituyente* que tiene toda colectividad y la precipitación de esa capacidad en sus formas *instituidas*, congeladas. Esa doble dimensión, instituyente e instituida, de toda formación colectiva asegura, respectivamente, tanto la capacidad autoorganizativa del común como su posibilidad de permanencia, tanto su aptitud para crear formas nuevas como su disposición para recrearse en sí misma y afirmarse en lo que es.
En tercer lugar, y como consecuencia de lo anterior, en lo imaginario echan sus raíces dos tensiones opuestas, si no contradictorias. Por un lado, el anhelo de cambio radical, de autoinstitución social, de

creación de instituciones y significaciones nuevas. Por otro, el conjunto de creencias consolidadas, de prejuicios, de significados instituidos, de tradiciones y hábitos comunes, sin los que no es posible forma alguna de vida común. Aunque afloraran en su momento de aquella potencia instituyente, como la lava en que se solidifica el magma volcánico en ebullición, también, al igual que ésta, vuelve a las profundidades y, bajo la presión de nuevas capas sólidas que precipitan sobre ella, vuelve a licuarse y almacenar en su interior la energía de la que emergerán nuevas creaciones. Aquí anida, a mi juicio, la capacidad creativa que anida en el seno de las formas tradicionales de vida, y que suelen negarle los ya tan viejos espíritus modernos al presentarlas como mera reiteración mecánica de hábitos repetidos desde el comienzo de los tiempos.

36. Anotaciones. Marsé (03-04-11)

1. Rosa Montero sobre Marsé (“Caligrafía de los cuentos”).
¡Cuanto cuesta ser libre para inventar y jugar con las palabras!. Libre de la ansiedad por gustar,… del miedo a la crítica.
Todo pasa por la libertad interior…
Marsé siempre escribe la misma historia en el mismo mundo… tan sólido como un edificio en el que se instala el lector.

Un edificio es, sobre todo, solidez que refugia, que preserva.

Marsé es capaz de contar su vida sin hablar de sí mismo, sino de los demás (de todos). Se ha liberado del peso de su propio yo.
Escribimos porque no estamos enteros. (MIllás).
Evoca “Teniente Bravo” historia de un teniente decidido a cumplir con su deber por encima de su habilidad.

37. Lugares (03-04-11)

- El lugar de la meditación.
- El lugar originario del barroco.

1º. La meditación (Descartes) como discurso interiorizado (cerrado, monadico) en el que, abierta la memoria, la imaginación, las lecturas, las escuchas y la escritura, se duda de todo y se enuncia lo que se discurre y lo que aparece en el enunciar.
2º. Instalados en ese fluir interior de palabras, imágenes, impulsos, modificaciones, etc, se interrumpe el diálogo interior y aparece el ámbito sin tiempo y oscuro que mece la soledad del meditador.
3º. Es un lugar apacible, oscuro, donde destellan figuran empujadas por la intriga pasional, por el ingenio extrañante… por la estupefacción.
4º. En ese lugar, se forma un estado extrañado del que parten actos (palabras, trazos, enunciados, … etc) y se puede estar diluido, en una atmósfera disolvente, …anodadante, … brillante, extrañada.

38. Lugares (03-04-11)

F. Jarque. “Lo que no ves es lo que te delata”. (Babelia, 02-04-11).

Hay un lugar, al borde del abismo, en el que desaparece el pasado, en el que la atracción de la nada se hace más fuerte. Y mirar hacia el frente produce un vuelco en el corazón.
Arte, riesgo y pasividad...

Lo que me interesa es el abismo, el error, el riesgo.... NI el pasado, ni la nostalgia van conmigo (J. Sarmiento).

El lugar donde desaparece el pasado es el presente indefinido eternizante... el estar permaneciendo consumiendo el ahora...
Y el vacío? Y la nada... son los dos fondos del abandono y de la muerte.
Estar ante el abismo es improvisar, dejarse llevar por el cuerpo con la mente en blanco, sin esperanza ni desesperación, con la pasión de la vida... ante la extrañeza del estar, del decidir hacer,... y del nombrar.

39. Soledad (1) (03-04-11)

Miguel Morey.
"Pequeñas doctrinas de la soledad". (Ed. Sexto piso 2007).

La obra del escritor no es mas que un instrumento óptico ofrecido al lector para discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo (Proust).
O minoría de edad (greganismo), o soledad sin rescate.
El menor de edad puede dialogar con su conciencia ante el espejo, pero, tras la muerte de Dios, para aquel al que no le queda más que su entendimiento, no cabe otro diálogo sino con su propia soledad.

*

No existe sino lo que puede ser conocido y como el conocimento puede corregir todo lo que conoce, el auténtico conocimiento es el que permite modificar el objeto que conoce.
Hasta donde llega nuestro conocimiento, llega lo real. Queda lo que todavía no conocemos, como resto palpitante.
Progreso es creencia en la posibilidad de saturar el mismo fondo último del ser. Que podemos llegar hasta el final de la verdad. Aquí anida la semilla negra del nihilismo (Niestzche).
Las verdades de Buda son: el dolor, la vejez y la muerte. ¿Cómo se avienen estos dos enfoques?.
El prositivista nada sabe del sentido y el valor de las cosas que nos pasan. Dolor, vejez y muerte no son nada para el optimismo ilustrado.
El interlocutor del espejo es la soledad.

*

Descartes ejercita la meditación.
La meditación es un ejercicio (narrativo?, argumental?...) que tiene lugar en el pensamiento convocando el consenso de memoria, imaginación, lectura y escritura…, cuya finalidad es interiorizar el pensamiento… hasta que quede disponible como principio de acción; su desarrollo consiste en un ejercicio en que uno mismo debe de experimentarse imaginariamente en la situación a la que el principio de acción pretende aplicarse.

Situacionamiento. Situacionismo.
Todo lo inteligente es un ejercicio de situacionarse, de conjeturar situaciones, de vivirlas, de fundarlas.
Lugarizar es situacionar…
Situarse en una situación… ubicarse.

La escucha, la lectura y la escritura son medios asociados a dicha práctica.
La meditación en la muerte es ejemplo de meditación (paradigma?).
Descartes. Una meditación produce enunciados nuevos que arrastran modificaciones del sujeto enunciador. A través de lo que se dice en la meditación, el sujeto pasa de la oscuridad a la luz, de la impureza a la pureza, de la contención al desencadenado…. En la meditación el sujeto está alertado por su propio movimiento, su discurso suscita efectos interiores…. Expone a riesgos.

Decir es aseverar, aventurar, enunciar estados… vinculaciones… que luego hay que probar narrativa/imaginalmente.

La meditación es centralmente barroca (saca figuras de un fondo oscurecido, borrado), es el núcleo del pensamiento positivo para el que la nada es lo que no puede manipular un sujeto.

1675-> Meditaciones, Guía espiritual (Molins), Cálculo infinitesimal (Leibzniz).
En la mística la meditación pasa del discurso a la contemplación (por medio del silencio interior).

El silencio es el lugar mudo de la meditación.

La soledad de la meditación se refugia en el olvido…
Leibniz sustituye el discutamos por el calculemos, deja la meditación por la descripción funcional.

40. Extrañezas/no lugares (04-04-11)

Foucault. “Las palabras y las cosas”. (Siglo XXI).

Extravagancia de encuentros insólitos, extrañeza en la cercanía súbita de cosas sin relación entre ellas.
El lugar común de lo extraño es allí donde están los próximos… que se evidencia con el “y” el “en” o el “sobre” (la mesa de disección con un paraguas y una máquina de coser).
La clasificación de Borges yuxtapone especies en el no lugar del lenguaje.
Y hace de las especies ámbitos contenedores imposibles de coexistir.
La clasificación de Borges anula la “mesa”, el lugar de la cercanía.
Lo heteróclito es el lugar de la extrañeza apaciguada.

41. Lugarizar (05-04-11)

Desde M. Foucault. Las palabras y las cosas.

Lugar, desde fuera, es estantería, emplazamiento, entorno, espacio ocupable... soporte, ámbito... continente, sitio donde las cosas están próximas (son vecinas).
En el lenguaje (un sin lugar), todo puede ser próximo, todo lo nombrado en el decir.
El lenguaje abre un espacio impensable....
El lenguaje es un afuera de un adentro, el asomo de un interior que no necesita ámbito más allá del decir.
En ese espacio impensable, el encuentro poético es un relámpago de sentido incipiente... surgido del contrapunto de palabras abiertas a la significatividad evanescente.
Borges en su enciclopedia china sustrae el emplazamiento, el suelo mudo donde los seres pueden yuxtaponerse... Borges quita la "mesa de disección" (toda mesa donde colocar cosas es un lugar de disección..., una planta de distribución).
Porque una "mesa" (R. Roussel) es una plataforma que permite clasificar seres (cosas), una planta donde el lenguaje se entremezcla con el espacio.
El texto de Borges genera lo heteróclito, ámbito donde las cosas están dispuestas en sitios, a tal punto diferentes, que es imposible encontrarles lugar de acogimiento, un lugar común.
Las utopías consuelan porque se desarrollan en un espacio maravilloso y liso (geometrizado y muerto).
Las heterotopías inquietan porque minan secretamente el lenguaje, porque enmarañan los nombres comunes y rompen el vínculo que mantiene juntas a las palabras y las cosas.
Las utopías permiten las fábulas.
Las heterotopías detienen las palabras, desatan los mitos... secan las frases.
Atopías. Afasias… trastornos que hacen perder lo común del lugar y el nombre.
Borges nos lleva a un pensamiento sin espacio.

*

Clasificación...
A partir de que tabla, según espacio identidades, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas?
Las distinciones son resultado de una operación precisa y la aplicación de un criterio previo.

El orden es lo que se da en las cosas como su ley interior y lo que no existe a no ser a través de una atención en un lenguaje.
Los códigos de la cultura (lingüísticos/preceptivos) fijan para cada uno los órdenes empíricos con los cuales tendría que ver y dentro de los que se reconocerá.
Pero también hay un orden mudo, básico, al margen de los códigos ambientales.
Hay una región media, anterior a las palabras y los gestos, sólida, arcaica,... son los códigos ordenadores y las reflexiones sobre el orden, experiencia desnuda del orden y sus modos de ser.

(Lo arquitectónico del comprender, el significar y el ser una mismidad).

Foucault quiere desvelar este fundamento (arquitectónico (Watson) paradigmático..., imaginal (Lizcano…) etc).
Buscar modalidades de orden anudadas con el espacio y el tiempo, para formar el pedestal de los conocimientos... tal como se despliegan en las diferentes disciplinas.
Cada saber se construye sobre un espacio de orden (de ordenamiento) un "a priori" histórico, y en ciertos elementos de positividad.

*

Son las epistemes ámbitos donde los conocimientos hunden su positividad y muestran la historia de sus condiciones de posibilidad.
Más que historia, arqueología...
(estados epistémicos… estados arquitectónicos).

Al nivel de la arqueología se ve que el sistema de positividades ha cambiado de manera total al pasar del siglo XVIII al XIX. No se trata de que la razón haya hecho progresos, sino de que el modo de ser de las cosas y el orden que, al repartirlas, las ofrece al saber, se ha alterado profundamente.

Quizá sea posible que los conocimientos se engendren, las ideas se transformen y actúen unas sobre otras (pero ¿cómo? hasta ahora los historiadores no nos lo han dicho); de cualquier manera, hay algo cierto: que la arqueología, al dirigirse al espacio general del saber, a sus configuraciones y al modo de ser de las cosas que allí aparecen, define los sistemas de simultaneidad, lo mismo que la serie de las mutaciones necesarias y suficientes para circunscribir el umbral de una nueva positividad.

De este modo, el análisis ha podido mostrar la coherencia que ha existido, todo a lo largo de la época clásica, entre la teoría de la representación y las del lenguaje, de los órdenes naturales, de la riqueza y del valor. Es esta configuración la que cambia por completo a partir del siglo XIX; desaparece la teoría de la representación como fundamento general de todos los órdenes posibles; se desvanece el lenguaje en cuanto tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres; una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas, las aísla y las define en su coherencia propia, les impone aquellas formas del orden implícitas en la continuidad del tiempo; el análisis de los cambios y de la moneda cede su lugar al estudio de la producción, el del organismo se adelanta a la investigación de los caracteres taxonómicos; pero, sobre todo, el lenguaje pierde su lugar de privilegio y se convierte, a su vez, en una figura de la historia, coherente con la densidad de su pasado. Sin embargo, a medida que las cosas se enrollan sobre sí mismas, sólo piden a su devenir el principio de su inteligibilidad y abandonando el espacio de la representación, el hombre, a su vez, entra, por vez primera, en el campo del saber occidental. Por extraño que parezca, el hombre —cuyo conocimiento es considerado por los ingenuos como la más vieja búsqueda desde Sócrates— es indudablemente sólo un desgarrón en el orden de las cosas, en todo caso una configuración trazada por la nueva disposición que ha tomado recientemente en el saber. De ahí nacen todas las quimeras de los nuevos humanismos, todas las facilidades de una "antropología" entendida como reflexión general, medio positiva, medio filosófica, sobre el hombre. Sin embargo, reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva.

Se trata, en suma, de una historia de la semejanza: ¿en qué condiciones ha podido reflexionar el pensamiento clásico las relaciones de similaridad o de equivalencia entre las cosas que fundamentan y justifican las palabras, las clasificaciones, los cambios? ¿A partir de qué a priori histórico ha sido posible definir el gran tablero de las identidades claras y distintas que se establece sobre el fondo revuelto, indefinido, sin rostro y como indiferente, de las diferencias? La historia de la locura sería la historia de lo Otro —de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello,

excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas seria la historia de lo Mismo —de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades.

Y si soñamos que la enfermedad es, a la vez, el desorden, la peligrosa alteridad en el cuerpo humano que llega hasta el corazón mismo de la vida, pero también un fenómeno natural que tiene sus regularidades, sus semejanzas y sus tipos, veremos qué lugar podría ocupar una arqueología de la mirada médica. De la experiencia límite del Otro a las formas constitutivas del saber médico y de éste al orden de las cosas y al pensamiento de lo Mismo, lo que se ofrece al análisis arqueológico es todo el saber clásico o, más bien, ese umbral que nos separa del pensamiento clásico y constituye nuestra modernidad.

En aquel umbral apareció por vez primera esa extraña figura del saber que llamamos el hombre y que ha abierto un espacio propio a las ciencias humanas.

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

